BIANCO E NERO

ANNO III • N. 9 • SETTEMBRE 1939-XVII

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

La VII Esposizione di Venezia

I FILM ITALIANI.

È comunemente noto che, salvo qualche sporadico tentativo anteriore, il film si afferma teoricamente come arte negli anni che segnano il trapasso dal muto al sonoro, dal 1928 al 1932 circa; in quel periodo, che corrisponde ad una fioritura mondiale dell'arte del film, è sorta una vasta letteratura che ha preluso ed ha reso possibili le attuali, più approfondite e sistematiche ricerche estetiche della giovane scuola italiana che, in questo campo, è oggi la più progredita del mondo.

E poichè ricerca tecnica e riflessione estetica, giunte ad un certo livello, necessitano di riferimenti continui e di documentazione storica attendibile, contemporaneamente al progredire e al maturare di esse, sorgono i primi coraggiosi tentativi di organizzare in ordinati panorami d'insieme la già sgomentevole quantità di film, e di discriminare in essa quelli di reale importanza artistica da quelli confezionati ovunque per soddisfare le esigenze di mercato e industriali. Nel 1929 si pubblica a Londra la prima importante storia del film (1) che si lascia indietro di molte lunghezze e l'abborracciatura dello Charensol (2) e l'ampio e pretenzioso saggio del Margadonna (3) che, nonostante certi suoi meriti indiscutibili, dipende troppo dal modello inglese e non lo supera nè in alcun modo efficace lo integra.

---

(1) PAUL ROTHA: *The Film Till Now*, Jonathan Cape, London 1929.

(2) G. CHARENSOL: *Panoramique du cinéma*, Editions Kra, Paris; ristampato come *Quarante ans de Cinéma (1895-1935), panorama du Cinéma muet et parlant*, Editions du Sagittaire, Paris 1935.

(3) ETTORE M. MARGADONNA: *Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano 1932.

La lacuna più evidente e più grave di queste prime storie del film è senza dubbio la misconoscenza dei reali valori della vecchia cinematografia italiana, che negli anni dal 1912 al 1921 aveva avuto una produzione floridissima e non infrequentemente di elevato livello artistico, e il ricordo dei cui mammut, *Cabiria*, *Quo vadis?*, *Theodora*, era tuttavia sopravvissuto in ogni dove. La perplessità e lo scontento lasciato da quei primi saggi storici a questo riguardo, determinò alcuni scrittori di cinema a riesumare e a mettere in luce l'apporto italiano e i più importanti documenti di merito della primitiva cinematografia italiana; e anzitutto la scoperta e la messa in opera, da noi prima che ovunque, dei mezzi tipici dell'espressione filmica (4). Una sonorizzazione e una nuova diffusione di *Cabiria*, nel 1933, cioè nel ventennale del film, dette agio di illustrare la durevolezza dell'influenza di quella prima grande opera cinematografica sulle posteriori; e oltre alla riconosciuta discendenza immediata da esso del miglior Griffith, indicò le origini della scena degli otri nel *Ladro di Bagdad* e di certa scenografia di *Metropolis* (5); infine si affermò documentatamente che tutti i *generi* di film, posteriormente affermatisi nella cinematografia mondiale, erano stati coltivati con successo in Italia, nella cui produzione si trovarono persino precedenti (Lucio d'Ambra) alle dubbie glorie operettistiche di Lubitsch (6). Il film di Luigi Chiarini *40 anni di cinema*, prodotto e proiettato nel 1935, in occasione dei festeggiamenti romani a Louis Lumière, documentò con ricchezza di esempi e di felici contrapposizioni questi fatti incontrovertibili e, proprio per il suo contenuto d'idee e di polemica, esso rimane la più importante delle *retrospettive* compilate a tutt'oggi.

---

(4) Il « primo piano », di cui si ha un esempio in *Cabiria*, e i movimenti di macchina: carrello e panoramica, largamente usati in *Cabiria*. La panoramica veniva usata anche precedentemente; si vedono panoramiche in alcuni documentari del 1904, in cui l'obbiettivo seguiva degli aeroplani dal momento in cui si staccano da terra, al volo. v. VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *Il soggetto cinematografico* (Roma, 1932), note; e id. id. *Film e Fonofilm* (Roma, 1935).

(5) *Il ladro di Bagdad*, di produzione United Artists, 1924, è realizzato da Allan Dwan. La scenografia è di William Cameron Menzies. *Metropolis*, di produzione U.F.A., 1925, è realizzato da Fritz Lang. La scenografia è di Otto Hunte, Erich Kettlehut, Karl Vollbrecht.

(6) Al genere coltivato da Ernst Lubitsch: la cine-operetta, di cui *La vedova allegra* (1934) è un esempio caratteristico, prelude Lucio d'Ambra nel 1919 col film *Il girotondo degli undici lancieri*. v. UMBERTO BARBARO: *Invenzione del film d'Arte*, in *40° anniversario del cinema* (Roma, 1935); e CORRADO PAVOLINI: *Lucio d'Ambra precursore di Lubitsch* in « Scenario », 1935.

Un primo esito felice di queste revisioni e di queste ricerche si ebbe presto e la nuova considerazione della vecchia cinematografia italiana, ancor viva nel ricordo di molti, si fece strada anche all'estero: se ne può trovar traccia nell'affrettata *Histoire du cinéma* di Bardèche e Brasillach (7) nella sinossi storica premessa da Valerio Jahier all'inchiesta della Società delle Nazioni *Le rôle intellectuel du cinéma* (8) e nella recentissima *Histoire de l'art cinématographique* del belga Vincent (9). Anche l'amore che il direttore della cineteca di Parigi, Henry Langlois, mette nella ricerca dei primi film italiani è un documento di questa ormai riconosciuta priorità e importanza della parte nostra nella storia del cinema.

Non deve credersi che la riaffermazione del fatto che la vecchia cinematografia italiana ha trattato con successo i diversi generi di film sia di poco momento per la già acquisita negazione delle distinzioni delle forme artistiche; esso è invece argomento importantissimo da riprendere e da riesaminare. È infatti da questa varietà di generi che, come nuova riprova, si può confermare l'esistenza da noi prima che altrove di un linguaggio cinematografico unitario, evoluto e capace di piegarsi alle più diverse necessità espressive. Attraverso le varietà di tendenze, di temperamenti e di ideali si è, nei primi anni della cinematografia italiana, affermata una maniera di dire filmistica che ha superato i limiti del locale e del regionale in forme di universale comprensibilità. Non è stato questo il caso del film svedese, certamente alle origini assai interessante, ma che si vede troppo spesso sopravvalutato, anche di recente nella meticolosa *Storia del Cinema* di Francesco Pasinetti (10). Per la

---

(7) MAURICE BARDÈCHE e ROBERT BRASILLACH: *Histoire du Cinéma*, Paris 1936.

(8) *Le Rôle intellectuel du Cinéma* (1937), è uno dei « cahiérs » pubblicati dall'Institut International de Coopération intellectuelle, della Società delle Nazioni, ed edito a Parigi. Contiene scritti sul Cinema di diversi autori.

(9) CARL VINCENT: *Histoire de l'art cinématographique*, Editions du Trident, Bruxelles 1939.

(10) FRANCESCO PASINETTI: *Storia del Cinema dalle origini a oggi*. Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939. (v. pag. 52: « Quando apparvero nei nuovi stabilimenti della Svenska un attore e un regista di teatro, Victor Sjöström e Mauritz Stiller, il cinema svedese ricevette un impulso notevole. Videro essi che il cinema poteva offrire allo sguardo dello spettatore ciò che il teatro non poteva rendere la natura; e certi ambienti interni potevano essere illuminati in modo particolare, inquadrati in modo da creare un'atmosfera

verità il cinema svedese non può vantare affatto varietà e ricchezza di temi, e quindi è rimasto sempre paesano, folcloristico e vernacolo. Mentre il nostro cinema, a cui invano quello gli si contrappone da taluno, nella sua molteplice varietà ha creato quella lingua cinematografica che ha insegnato agli americani, dai quali l'hanno poi derivata, sconoscendone l'origine italiana, i primi apprezzabili registi russi.

Anche dopo la crisi del 1921-22 e negli ansimanti tentativi di una rinascita, non ancora a tutt'oggi attuata ma solo auspicata e forse intravvista in qualche sporadico assaggio, si nota nel film italiano una varietà di generi che si può agevolmente far risalire alla vecchia produzione. Ricerca non infruttuosa, ma che può, come ogni tentativo di rifarsi alla tradizione o di darsi una tradizione, essere anch'essa elemento utile per una messa a punto delle possibilità native e di quelle storicamente acquisite, e fattore insomma, anch'essa, di una possibile rinascita. Sempre che negli aspetti tradizionali del nostro cinema si vogliano naturalmente valutare con i lati positivi, anche quelli negativi, che naturalmente nelle forme più appariscenti non sono che le esagerazioni dei primi. Nel film italiano in genere si noterà infatti che alla scioltezza d'un linguaggio articolato e sicuro fa riscontro troppo spesso la spensierata facilità e la sciatteria, e alla capacità e volontà espressiva la vuota e rettorica magniloquenza.

Questi pregi e questi difetti, in varia misura e in varia maniera, si sono riscontrati nei film italiani di quest'ultima Mostra Veneziana, che nel loro complesso rappresentavano in maniera assai caratteristica le tendenze essenziali della nostra cinematografia di ieri e di oggi.

Il filone aureo della tradizione cinematografica italiana, non per fattori esterni ma per complesse determinanti storiche, è rappresentato dal racconto popolare di intrigo intrecciato e condotto con un realismo di carattere prevalentemente visivo; tendenza legata alla tradizione della narrativa e del teatro meridionale dell'800, i cui più alti campioni sono naturalmente Verga e Di Giacomo, ma la cui origine potrebbe farsi risalire fino alla pittura del Seicento, istaurata nell'Italia Meridionale

---

suggestiva »). (v. pag. 68: « Era forse *I Proscritti* che mostrava per la prima volta, riuniti e adottati in modo funzionale, tutti i canoni del cinema muto più genuino. Anche se talvolta con indugi, e con un ritmo complessivo piuttosto lento, forse per una istintiva cautela del regista Sjöström, questi aveva tuttavia dimostrato di saper raccontare con le immagini, di saper far capire talvolta anche ciò che i suoi personaggi pensavano »). (v. anche pagg. 39, 61, 82, 210).

dal genio fulmineo di Caravaggio e dai suoi grandi seguaci Velasquez Preti e Battistello e volgarizzata, attraverso ai Ribera e alle presciate di Luca Giordano, fino agli Aniello Falcone, Micco Spadaro, e magari Dullino, De Nittis e Toma.

Anche se le si vogliono negare simili blasoni di autorità, invero un po' troppo impegnativi, bisogna ammettere che la tendenza che ha, per buone opere, la più grande autorità in Italia è senza dubbio questa, ed ai cineasti di qualche preparazione è appena necessario citare i vecchi i gloriosi *Sperduti nel buio* e *Assunta Spina*. Ad essi si riattacca idealmente il miglior film italiano presentato alla Mostra *Montevergine* (11) al quale, per non so quale cattivo gusto di noleggiatori, si vuol dare il titolo di sapore americaneggiante e protestanteggiante di *La grande Luce*. Non si tratta di un'opera eccezionale; ma una certa autenticità di ispirazione, un senso visivo abbastanza pungente, un impiego felice del materiale plastico in funzione narrativa, e la eccellente creazione di un paio di tipi, il nostromo (Lauro Gazzolo) e il cugino (Giovanni Grasso) sono cose alle quali la nostra cinematografia di questi anni ci ha purtroppo disabituati. La scorrevolezza della sceneggiatura e l'autenticità di certi particolari sono impressionanti; ed anche solo il fatto di vedere in un film lavoratori, marinai, contadini, preti, carabinieri, biciclette, carretti e camion non può che spingere ad indulgere verso quei momenti e quei passaggi del film in cui l'accento popolaresco rasenta il troppo locale e cantonale e magari anche lo smaccato.

Avere ritrovato questa più autentica vena della nostra produzione e questi aspetti congeniali allo spirito italiano è merito di cui ci auguriamo si vorrà tener conto nell'assegnazione dei premi.

Non altrettanta lode ci sembra meritare il film *Abuna Messias* (12) di Goffredo Alessandrini, regista notoriamente eclettico, forse per un

---

(11) *Montevergine*, produzione Diana Film, produttore: Tullio Taormina, regista Carlo Campogalliani, soggetto di Guido Paolucci, sceneggiatura di Vittorio Malpassuti e Carlo Campogalliani, operatore Ugo Lombardi, scenografo Ivo Battelli, musica di Franco Casavola, interpreti Amedeo Nazzari, Leda Gloria, Carlo Duse, Andrea Checchi, Giovanni Grasso, Lauro Gazzolo, Elsa De Giorgi.

(12) *Abuna Messias*, produzione R.E.F., regista Goffredo Alessandrini, soggetto di V. C. Vanzin e Luigi Bernardi, sceneggiatura di Domenico Meccoli e Vittorio Cottafavi, dialoghi di Cesare Vico Lodovici, direttore di produzione Luigi Giacosi, operatori Aldo Tonti, Renato del Frate, Beniamino Fossati, interpreti: Camillo Pilotto, Mario Ferrari, Enrico Glori, Corrado Racca, Amedeo Trilli, Ippolito Silvestri, Zaitù, Oscar Andriani, Francesco Sala.

reale bisogno di trovarsi. Egli, che pure in *Seconda B* e ancor più in certe parti di *Cavalleria* e perfino di *Don Bosco* aveva mostrato qualche capacità a cogliere sinteticamente aspetti caratteristici ed autentici della realtà, e che in *Luciano Serra pilota* aveva trovato un buon piglio narrativo, anche se su di uno schema un po' troppo americano, in questo suo ultimo lavoro sembrà aver dato libero corso a tendenze meno felici del suo temperamento, come un certo formalismo spettacolare che rappresenta la decadenza del film storico, nel quale la vecchia cinematografia nostra ha saputo eccellere ai suoi tempi.

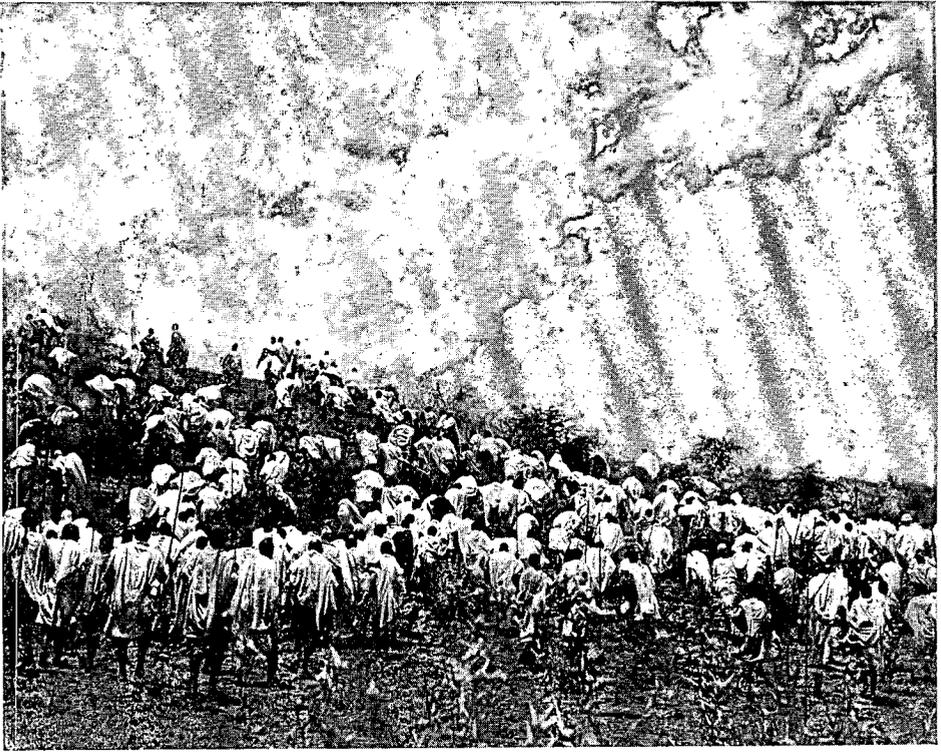
A questi aspetti puramente formali, che non sempre hanno saputo trarre partito plastico dai grandi mezzi evidentemente impiegati nella realizzazione del film, fa qualche volta riscontro una incertezza di racconto che si attua in un montaggio assai primitivo ed elementare, imputabile evidentemente anche alla fretta per la presentazione veneziana. Comunque il film è notevole per serietà e dignità e per lo sforzo produttivo, specie in rapporto a quelli che potrebbero dirsi i film « correnti ».

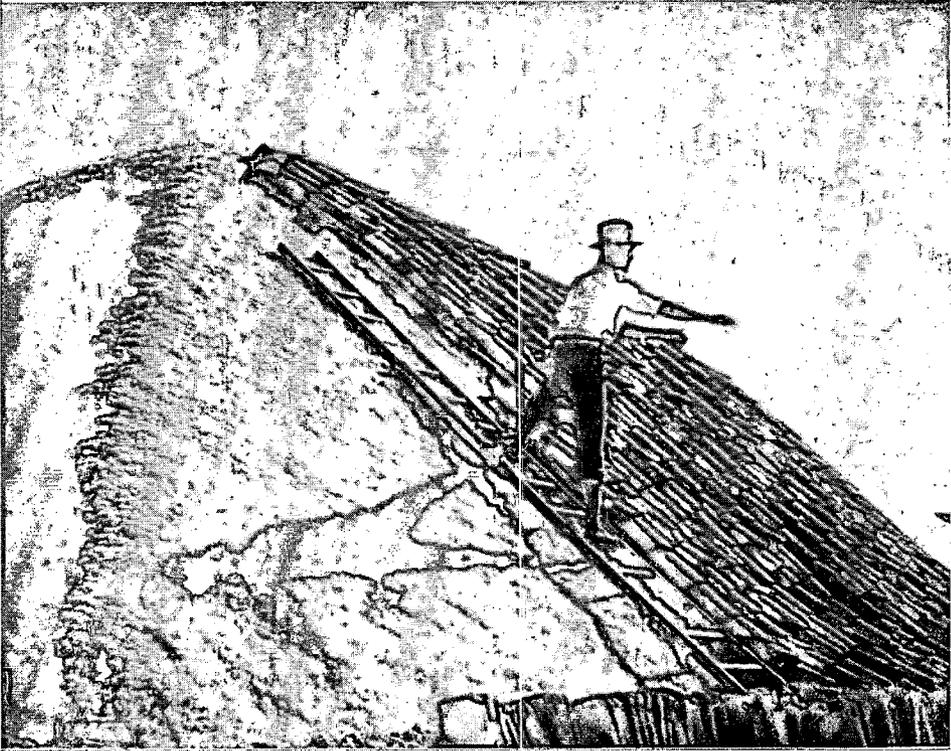
Nella tradizione rettorica del film italiano va incluso anche *Il sogno di Butterfly* (13) di Gallone che da tempo ci ha abituato alla fusione del film storico con il musicale. Il genere musicale, che come è noto risale al primo interessante tentativo del genere, l'*Histoire d'un Pierrot* (1913), era stato ripreso con qualche felicità di tocco, e soprattutto con buona sceneggiatura ed eccellente fotografia, da Gallone nel suo *Casta diva* al quale la lacrimante storia di Butterfly rimane molto inferiore.

Piccolo Hôtel (14) di Ballerini nonostante le sue palesi deficienze merita una certa attenzione come tentativo, di grande serietà, di film intimo ed interiore, secondo una formula interessante che meriterebbe

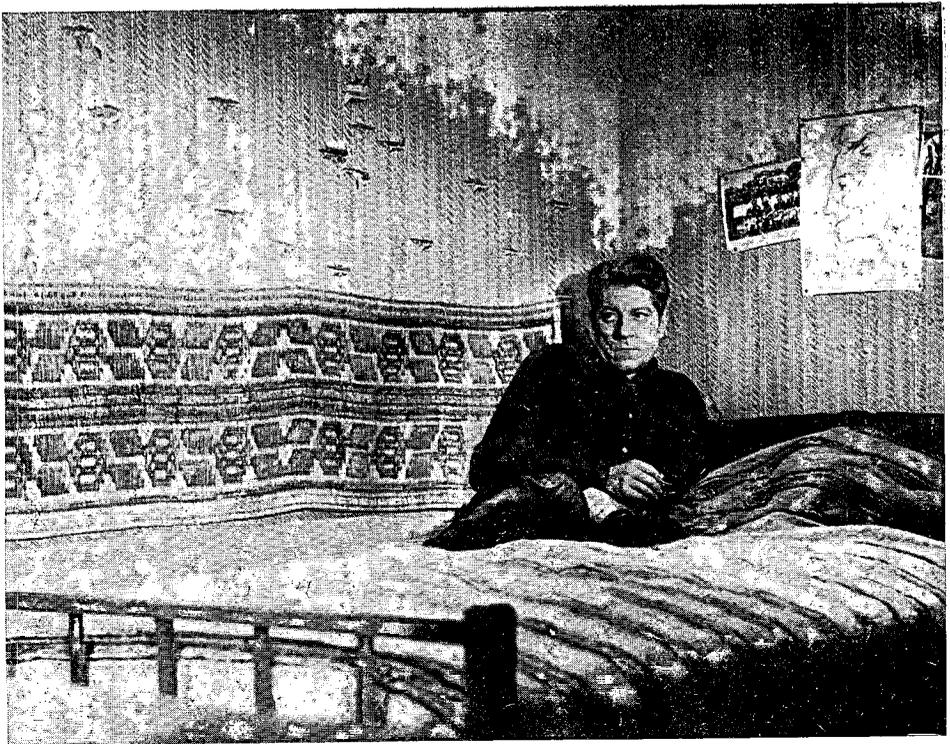
---

(13) *Il sogno di Butterfly*, produzione Grandi Film Storici, regista Carmine Gallone, soggetto di Ernest Marischka, dialoghi italiani di Guido Cantini, direzione generale di Fritz Curioni, direttore di produzione Nino Ottavi, scenografia di Guido Fiorini, costumi di Ilse Naumann, operatore Anchise Brizzi, interpreti Maria Cebotari, Fosco Giachetti, Germana Paolieri, Tito Gobbi, Carlo Lombardi, Renato Cialente, Guglielmo Barnabò.

(14) *Piccolo Hôtel*, produzione Alfa Film, regista Piero Ballerini, soggetto e sceneggiatura di Piero Ballerini, operatore Ugo Lombardi, musica di Nino Piccinelli, direttore di produzione Eugenio Fontana, scenografia di Luigi Ricci, interpreti Emma Gramatica, Laura Nucci, Bianca Doria, Mino Doro, Andrea Checchi, Luisella Beghi, Lola Braccini, Olinto Cristina, Giovanni Grasso, Corrado De Cenzo, Silvio Bagolini.

Abuna Messias

Montevergine

Sinfonia in bianco

Il pianto delle zitelle

La bête humaine

Le jour se lève

La fin du jour

Jeunes filles en détresse

di essere ritentata. Occorrerebbe però che la materia fosse trattata in maniera più cinematografica e che la recitazione fosse meno teatralmente caricata.

I film di Genina e di Camerini, *Castelli in aria* (15) e *Grandi Magazzini* (16) appartengono al genere definito, con condimento di molti attributi d'elogio, nei giornali a rotocalco come comico-sentimentale. Questo genere è un prodotto di decadenza e di crisi che sorge quando tipo di film se non l'illusoria fiducia in una qualche speditezza di eloquio che consenta la confezione rapida di opere che si credono commerciali perchè impiegano senza pudore i più banali mezzi per piacere e si propongono come unico scopo quello di divertire.

La decadenza di Capra è segnata dal suo passaggio da *La donna del miracolo* e da *Proibito* ad *Accadde una notte* e *Strettamente confidenziale* e quella di Lubitsch da *Anna Bolena* e *Madame Bovary* alle sue ultime operettistiche sciocchezze. Anche nella storia del film italiano questo genere si afferma, come tardo prodotto, nella incipiente decadenza del dopoguerra, creato da qualche deluso della letteratura e del teatro; e la fioritura di opere di quel tipo ha affrettato e portato a maturazione la crisi memorabile del nostro film. I mezzi del romanzo popolare, smussati, appiattiti, applicati con pedantesca servilità, perdono ogni efficacia e si rivelano nella loro essenza di piccolo calcolo e di piccola speculazione sulla natività e sulla buona fede di un pubblico tale da trarre spunti di eleganza e di comportamento da Assia Noris e da Vittorio De Sica.

Nella storia del film italiano queste distrazioni, questi divertimenti e questi solletichi per le sieste del pubblico delle *prime* risalgono a *Le mogli e le arancie, La rivoluzione in sleeping-car, Il girotondo degli undici lancieri*, o *L'arcolaio di Barberina* di Lucio d'Ambra, opere che al confronto appaiono liberissime scapigliate e addirittura avan-

---

(15) *Castelli in aria*, produzione Astra Film, regista Augusto Genina, dialoghi di Alessandro De Stefani, canzoni di D'Anzi e Franz Grothe, interpreti Vittorio De Sica, Lilian Harvey.

(16) *Grandi magazzini*, produzione Era-Film-Amato, direttore di produzione Giuseppe Amato, regista Mario Camerini, soggetto di Mario Camerini e Ivo Perilli, sceneggiatura di Mario Camerini, Ivo Perilli, Mario Pannunzio, Renato Castellani, operatore Anchise Brizzi, scenografia di Guido Fiorini, canzoni di Bracchi e D'Anzi, interpreti Assia Noris, Vittorio De Sica, Virgilio Riento, Luisella Beghi, Enrico Glori, Milena Penovich, Andrea Checchi.

guardistiche; mentre *Il padrone delle ferriere* e *Il romanzo di un giovane povero* addirittura troppo complesse, drammatiche e filosofiche.

Stupisce in Genina la fabbricazione di questa specie di opuscolo CIT che è *Castelli in aria*, del tutto impari alla fama del suo autore, solidamente basata sul *Cirano*, sul *Corsaro*, e sulla indimenticabile *Miss Europa;* mentre da Camerini, purtroppo!, non ci aspettiamo di più che simili eterne repliche minori de *Gli uomini, che mascalzoni!* La capricciosità del pubblico veneziano ha decretato ai due film un successo di simpatia.

È stato proiettato anche un film in doppia versione italo-spagnola il cui titolo ci sfugge con tutto il resto. Mentre una gradita sorpresa è stata il realismo efficace del documentario *Il pianto delle zitelle* (17) di Giacomo Pozzi Bellini.

I FILM FRANCESI

A considerarlo dalla sua più recente produzione e quale esso appare quest'anno alla Mostra del lido veneziano, ove è rappresentato, in forma non ufficiale, da un gruppo di film presentato da case dissidenti, il cinema francese risulta, con caratteristiche di grande omogeneità, quasi inconfondibile rispetto a quello delle altre nazioni, e, innegabilmente, più evoluto dal punto di vista sia tecnico che artistico.

Nonostante ciò il cinema francese ha i suoi limiti, e limiti piuttosto stretti e facilmente riconoscibili sotto i valori autentici e riferibili indubbiamente tutti alle fonti di ispirazione degli artisti ed alla concezione di vita che in quelle opere si esprime. Non si creda pertanto che qui si voglia fare a tutto il cinema francese l'accusa di immoralità, nè

---

(17) *Il pianto delle zitelle,* produzione Lumen Veritatis, regista Giacomo Pozzi Bellini, commentario di Emilio Cecchi, operatore Angelo Jannarelli, musiche raccolte e ordinate da Luigi Colacicchi.

Alla Esposizione di Venezia sono stati proiettati altri documentari italiani: un gruppo dell'Istituto Nazionale L.U.C.E., tra cui uno: *Sinfonie in bianco,* sulle saline siciliane diretto da Marisa Romano; alcuni della In. Com.: *Castel Sant'Angelo, Ritorno alla vita, Cinque minuti con la carta d'Europa.*

che si vogliano misurare valori artistici in base ad un contenutismo di bassa lega o di un moralismo gretto e reazionario, ma se opere di notevole efficacia come *La fin du jour* (1) di Julien Duvivier, possono giustificare quel tanto di torbido che contengono, altre come *La bête humaine* (2) di Jean Renoir, o *Le jour se lève* (3) di Marcel Carné sono state addirittura giudicate diffamatorie da alcuni critici dello stesso paese che le produce.

È in forza di un esasperato individualismo che il cinema francese appare tutto, non sembri un paradosso, essenzialmente *borghese*. Tale esso fu sempre infatti, fin dai primissimi mirabolanti e geniali tentativi di George Méliès, via via attraverso *Il miracolo dei lupi* (4), i cine-romanzi alla Montépin di Feuillade, le acrobazie avanguardistiche dei periodi aurei, l'anarchismo scettico e intellettualistico di René Clair, le squisite rievocazioni pittoriche della *Kermesse eroica* (5) e la triste, comprensiva e umanissima urbanità del miglior Duvivier.

I registi francesi non sono fatuamente superficiali come i loro colleghi americani; essi sanno altrettanto bene come certi loro scrittori, Carco, Pierre Mac-Orlan e Simenon, che nella vita non esistono i geni del delitto, i ladri gentiluomini e i poliziotti dilettanti; sanno che non esistono misteri *gialli* da risolvere come sciarade, ma che i ladri e gli omicidi, spinti da una tragica fatalità al delitto e al crimine, vengono

---

(1) *La fin du jour*, produzione Regina Film, regista Julien Duvivier, scenario di Julien Duvivier e Charles Spaak, dialoghi di Charles Spaak, operatore Christian Matras, scenografo Jacques Krauss, musica di Maurice Jaubert, interpreti: Victor Francen, Michel Simon, Louis Jouvet, Madeleine Ozeray, Acquillière, Arthur Devère, Gabrielle Dorziat, Granval, Joffre, Sylvie, Jean Coquelin, Camille Beuve, Jean Lherbay, François Périer, Gaby Andrea, Gaston Jacquet, Pierre Magnier.

(2) *La bête humaine*, produzione M. M. Hakim, regista Jean Renoir, scenario liberamente tratto dal romanzo omonimo di Emile Zola, direttore di produzione Roland Tual, musica di J. Kosma, interpreti Jean Gabin, Simone Simon, Ledoux, Blanchette Brunoy, Carette.

(3) *Le jour se lève*, produzione Vog-Sigma, regista Marcel Carné, soggetto di Jacques Viot, sceneggiatura di Jacques Prévert e Marcel Carné, scenografo Trauner, operatore Curt Courant, interpreti Jean Gabin, Jules Berry, Jacqueline Laurent, Arletty.

(4) Dal romanzo *Il miracolo dei lupi* di Henry Dupuis-Mazuel, è stato tratto un film (1924) diretto da Raymond Bernard.

(5) v. JACQUES FEYDER, BERNARD ZIMMER, CHARLES SPAAK: *La Kermesse eroica* (edizioni di « Bianco e Nero », 1937).

quasi automaticamente isolati da una società che si difende con mezzi non affatto romanzeschi; ed hanno troppa scaltrezza letteraria e un culto, appunto borghese, dell'individuo per non preoccuparsi soprattutto, nell'eccezionalità del delitto o del caso di coscienza degli elementi formativi, ambientali, dele atmosfere e delle condizioni umane di certe creature segnate da una fatalità crudele. E su questa convinzione estetica, sebbene più profonda anche essa, ma aderente alla realtà, essi costruiscono le trame dei loro film che realizzano, abbandonando il tono predicatorio ed enfatico dei primi *cinéromans* (Bernard, Feuillade, Gance), scadente riflesso del tramontato vittorughismo letterario, e le fruttifere fumisterie dell'avanguardismo degli ormai anziani René Clair, Cavalcanti, Tedesco, L'Herbier, Epstein, che son servite a creare il più evoluto linguaggio cinematografico del mondo. Con questi precedenti i nuovi registi, Renoir, Carné, e, un po' meno, Duvivier, hanno raggiunto una *Sachlickeit*, una oggettività solenne e un perfetto distacco che mette le loro opere su di un piano fuori e sopra il comune. Essi proiettano tuttavia nelle loro opere un inqueto individualismo che, pur preoccupato dei fatti sociali, non riesce a superarsi e a definirsi come aspirazione a più eque soluzioni sociali; lo stesso frequente compiacersi del freddo raccapriccio e dei lividi orrori descritti non accenna a soluzioni nonostante la franca e decisa aspirazione ad una più alta morale sociale e non riesce a concretarsi altro che in *intelligente* letteratura.

È dunque una cinematografia che lo stadio attuale della vita e della politica francese illumina chiaramente: non perchè esse vi siano rispecchiate quali effettivamente sono, ma per quel carattere di accademia borghese sui problemi che gira attorno ad essi senza risolverli come un cane che insegua inutilmente la sua coda.

La storia di un operaio divenuto omicida che, assediato e asserragliato in una stanzetta, rievoca la sua vita e fa giustizia su sè stesso prima che lo raggiunga quella degli uomini e della legge (*Le jour se lève*) è un racconto condotto con una emotività e una perizia impressionanti; dopo Dupont nessuno aveva adoperato la macchina da presa colla indipendenza e la sicurezza di Carné in questo suo ultimo film che, coi precedenti, *Jenny* e *Quai des brumes* (6), lo mette tra i più esperti artisti di oggi. E tuttavia non può negarsi un certo senso di angustia per quel muoversi materialmente e moralmente in un mondo chiuso, tra quattro pareti senza cognizione e senso di quanto avviene fuori; si lasciano le 99 pecorelle al sicuro per pescare la piccola povera pecora smarrita,

come l'ottimo tra i pastori: ma la pecora nera non si salva nè potrebbe salvarsi indipendentemente da tutto il gregge.

Altrettanto dicasi per *La bête humaine* col prodigio di quel mondo di treni che si colora degli stati d'animo dei tremendi protagonisti, di cui parla ad ogni momento e con cui urla di disperazione perfino nel paesaggio terso e sereno segnato dal riflesso d'acciaio delle rotaie: come una atrocità che è dentro il cuore e non ci si può gettare alle spalle nella corsa; ed altrettanto dicasi ancora per *La fin du jour* di Duvivier e, su scala minore, per Jeff Musso di *Dernière jeunesse* (7) e per *Derrière la façade* (8).

A volte, specie in Duvivier, sembra che un significato più profondo si riveli in un'arguzia amara, come nella preziosa scena della ribellione nell'abbazia dei vecchi attori: « Nous n'avons pas peur des mots! » Scena che si direbbe, come tutto il film, crepuscolare se quest'aggettivo non fosse stato usato spesso, con evidente sproporzione.

E al diavolo allora! Ci parlino un po' del loro popolo lavoratore e di problemi di massa e non ci rifriggano più, sia pure con tanta impressionante bravura, le solite storie del solito inesistente *milieu* che è una creazione letteraria e che dopo il delizioso *Boubou de Montparnasse* hanno fatto il loro tempo per sempre.

UMBERTO BARBARO

---

(6) v. « Bianco e Nero », anno II, n. 9, pag. 21.

(7) *Dernière jeunesse*, produzione Scalera, regista Jeff Musso, dal romanzo *Mister Gilhooley* di Liam O' Flaherty, scenario di Liam O' Flaherty, operatore Ubaldo Arata, musica di Giuseppe Mulè, scenografo Pierre Schild, direttore di produzione Georges Lampin, interpreti Raimu, Jacqueline Delubac, Pierre Brasseur, Tramel, Larcher, Genin, Alice Tissot, Elena Manson.

(8) *Derrière la façade*, produzione Regina Film, registi Yves Mirande e Georges Lacombe, scenario e dialoghi di Yves Mirande, scenografo Lucien Aguettand, canzoni di Jean Wiener, interpreti Gaby Morlay, Elvire Popesco, Lucien Baroux, Jules Berry, Eric von Stroheim.

Alla VII Esposizione di Venezia è stato anche proiettato, del tutto impari al conosciuto valore del regista, il commercialistico:

Jeunes filles en détresse, produzione Lux Compagnie Cinématographique de France, regista G. W. Pabst, dal romanzo di Peter Quinn, scenario di Christa Winsloe, sceneggiatura e dialoghi di Bernard Luc e Bension in collaborazione con Tristan Bernard, musica di Ralph Erwin, interpreti Marcelle Chantal, Jacqueline Delubac, André Luguet, Micheline Presle, Louise Carletti, Paulette Elambert, Gabrielle Robinne, Nane Germon, Milly Mathis, Margo Lion, Marguerite Moreno, Acquistapace.

I FILM GERMANICI

Se una tradizione dovesse essere ricercata per quei film di carattere politico e patriottico che la Germania ha prodotto in questi ultimi tempi e per il film *Pour le mérite* (1) presentato alla VII Esposizione di Venezia, non si risalirebbe molto lontano; i primi film di propaganda politica essendo datati 1933: *Hitlerjunge Quex, Uno dei tanti* (2); a questi hanno seguito dei film di Karl Ritter, regista di *Pour le mérite,* che ha preferito di solito temi a sfondo politico e militare (3) diventando quasi uno specialista del genere. Per quanto egli si valga, come in questo caso, di specialisti e di consulenti, dimostra di avere adeguata conoscenza dell'ambiente e del carattere militare tedesco. « Pour le mérite » è la più ambita decorazione tedesca, come è noto, e nella denominazione si riflette il francesizzante gusto di Federico il Grande. Si tratta, ancora una volta, di un film militare, sul tema dell'aviazione. Dalla fine della guerra al 1933, cioè all'avvento del nazionalsocialismo, si svolge la vicenda, imperniata sulla figura di un ufficiale, che s'era assunta la responsabilità di salvare un apparecchio dopochè ne era stata ordinata la distruzione. Per difendere l'aeroplano egli dovrà, con alcuni amici, sostenere una lotta, è vinto ma non per questo si abbatte; il suo senso patriottico gli sarà riconosciuto quando il governo nazionalsocialista potenzia l'aviazione germanica. La realizzazione è piuttosto farraginosa, e Ritter non ha evitato alcun elemento che in qualche modo po-

---

(1) *Pour le mérite,* produzione U.F.A., regista e produttore Karl Ritter, scenario di Fred Hildenbrandt e Karl Ritter, musica di Herbert Windt, operatore Günther Anders, scenografo Walter Röhrig, montaggio di Gottfried Ritter, consulente aviatorio Heinz Jaworsky, interpreti Paul Hartmann, Herbert A. E. Bohme, Albert Hehn, Fritz Kampers, Paul Otto, Josef Dahmen, Willi Rose, Heinz Welzel, Paul Dahlke, Theo Shall, Jutta Freybe, Carsta Löck, Elsa Wagner, Gisela von Collande, Kate Kühl, Marina von Ditmar.

(2) *Hitlerjunge Quex* è stato diretto da Hans Steinhoff, *Uno dei tanti* da Franz Wenzler. Solo quest'ultimo è giunto in Italia.

(3) Karl Ritter, operatore durante la grande guerra, è stato il produttore presso la U.F.A. di *Hitlerjunge Quex;* ha realizzato *Verraeter* (1936), *Patrioten* (1937), *Urlaub auf Ehrenwort* (1938), *Impresa Michael* (1938).

tesse giovare al suo scopo; i personaggi di contorno sono molti e all'episodio particolare si alterna sempre una scena d'assieme che ha la funzione di raggiungere più facilmente l'effetto propagandistico. Tale funzione è anche affidata al dialogo e alla musica di Herbert Windt che sottolinea le azioni. Siccome la materia non poteva offrire motivi cosiddetti divertenti, il regista ha avuto il torto di istituire due personaggi lievemente buffoneschi che alleviassero l'austerità e la violenza della vicenda di cui non pochi episodi hanno, naturalmente, uno sfondo documentario. Troppo si è voluto dire con questo film e troppe cose si sono dette a parole, laddove un'immagine avrebbe potuto ottenere un risultato più convincente. La regia applica i mezzi più consueti e normali, e in tale stato di cose il regista dimostra una adeguata disinvoltura.

Altri due film fra quelli presentati a Venezia, hanno riflessi politici: *Robert Koch der Bekämpfer des Todes* nel discorso di Bismarck (propaganda a parole, quindi) e *Der Governeur* (4) che si svolge in un paese immaginario nel quale è simboleggiata una specie di Germania parlamentare, in cui l'elemento militarista ha alla fine ragione dell'elemento radicale, dipinto naturalmente a colori completamente sfavorevoli. Intrecciato con la vicenda politica — la quale è condotta su linee chiare e senza mezzi termini — è un racconto più particolare ed intimo, dove le personalità dei vari personaggi si caratterizzano più propriamente. Emergono il dittatore, e con esso una figura di vecchio generale e, naturalmente, un giovine sottotenente che ha un fortissimo senso del dovere ed un amico di temperamento più allegro ed a lui fidatissimo. Il sottotenente era amico d'infanzia di quella che diviene poi la consorte del governatore medesimo; da questa circostanza, commista al fatto che siano esistiti certi rapporti fra il sottotenente ed il capo del partito radicale, ne nasce una grave ombra di scandalo. Lo spirito di corpo, l'onore del reggimento, ecc. sono elementi largamente messi in giuoco ai fini che il film si propone. Trionfa naturalmente questa parte, tutta esaltazione dell'elemento autoritario e militare, impersonato del resto da quel corretto e gentile signore che è Willy Birgel. Il film è diretto da Tour-

(4) *Der Gouverneur*, produzione Terra, regista Viktor Tourjansky, scenario di Emil Burri e Peter Francke dalla commedia *Die Fahne* di Otto Emmerich Groh, Musica di Wolfgang Zeller, produttore Hans Tost, operatore Konstantin Irmen-Tschet, scenografo Max Mellin, montaggio di Walter Fredesdorf, interpreti Brigitte Horney, Willy Birgel, Hannelore Schroth, Ernst von Klipstein, Rolf Veih, Walter Franck, Paul Bildt, Lotte Spira-Andersen.

jansky (5) e riflette naturalmente lo stile di questo regista, stile non ben precisato del resto, per cui si può definire piuttosto un piacevole mestiere.

Salvo il particolare di cui s'è detto, *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (6) è un film soltanto indirettamente politico, in quanto rievoca una delle figure della scienza più rappresentativa in Germania, e in una forma di intenzioni assai nobili. Vien fatto naturalmente di confrontare questo film con quello americano, diretto tuttavia da un regista tedesco, Wilhelm Dieterle, sulla *Vita del Dottor Pasteur,* e chi ama far paragoni può preferire per una ragione o per l'altra questo o quel film, rimanendo piuttosto convinto dalle intenzioni emotive di *La vita del dottor Pasteur,* che dalla maggiore rigorosità scientifica di *Robert Koch,* o viceversa. Così pure qualcuno sarà attratto a considerare la interpretazione di Paul Muni in confronto con quella di Jannings; ma comunque dovrà riconoscere l'assoluta coerenza raggiunta da Emil Jannings nell'esporre il personaggio di Koch, seguito, nel film diretto da Hans Steinhoff (7) da quando il medico scienziato fa le sue prime ricerche a Wollstein. Il conflitto di idee tra Koch e Virchow occupa vasta parte del film; Virchow è Werner Krauss; per quanto la caratterizzazione del personaggio possa parere in taluni punti (specie causa l'ambientazione scenica) esagerata, è da notare anche in questo caso, la coerenza raggiunta, la sottigliezza di certe espressioni; in particolare riesce suggestivo il dialogo tra i due medici, quando Virchow riconosce il fondamento delle teorie di Koch. Il difetto di un film biografico consiste

---

(5) Viktor (o Wenceslaw) Tourjansky è russo d'origine; ha lavorato in Germania e in Francia. In Russia ha diretto, prima del 1919: *Yvette* da Guy de Maupassant e *Balgospoden.* In Germania: *Michele Strogoff* (1926). In Francia: *Le mille e una notte, L'Aiglon* (1931) *Hôtel des étudiants* (1932), *Volga in fiamme* (1935) (realizz. in stabilimenti di Praga), *Occhi neri* (1935), *Nina Petrowna* (1937). In Germania: *Oro nero* (*Stadt Anatol,* 1937).

(6) *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes,* produzione Tobis, regista Hans Steinhoff, produttore K. J. Fritsche, soggetto di Paul Josef Cremers e Gerhard Menzel, sceneggiato da Walter Wassermann e Diller, collaborazione scientifica di Hellmuth Unger, operatore Fritz Arno Wagner, scenografia di Emil Hasler, Fritz Lück, Heinrich Weidelmann, costumi di Arno Richter, musica di Wolfgang Zeller, interpreti Emil Jannings, Werner Krauss, Viktoria von Ballasco, Raimund Schelcher, Hildegard Grethe, Theodor Loos, Otto Graf, Peter Elzholtz, Hilde Körber.

(7) Hans Steinhoff (v. anche n. 2) ha diretto film di vario genere tra i quali *Scampolo* con Dolly Haas e *I due Re* con Emil Jannings.

Un pugno di riso

Giovane, godi la tua giovinezza

soprattutto nell'essere un film biografico, per cui è logico che lo spettatore vada a cercare la maggiore o minore attinenza alla storia, si infastidisca degli eventuali anacronismi, qualora, naturalmente, sia provvisto di una cultura tale da permettergli osservazioni del genere. Tuttavia essendo questo oltre che una biografia, un film, converrà soffermarsi su quegli elementi che del film sono sostanziali: l'impiego del ritmo e dell'illuminazione, come la scelta delle inquadrature e del materiale plastico. Nel film *Robert Koch* si nota da parte del regista la nessuna tendenza a parere originale o a mostrare alcunchè di inconsueto, ma di attenersi quanto più possibile al copione che gli era stato fornito limitandosi ad esporre in forma quanto più possibile limpida, seria, pacata, la vicenda, confidando moltissimo negli attori che hanno, del resto, efficacemente collaborato alla riuscita del film.

Dopo la biografia di un medico, ecco la biografia di un musicista: Peter Tschaichowsky in *Es war eine rauschende Ballnacht* (8) romanzata secondo l'uso dei film del genere (9), e naturalmente commentata dalla musica (10) che vien posta secondo l'uso in relazione ai fatti sentimentali. Secondo la consuetudine l'attrice protagonista possiede anche la dote del canto, ed è nel caso particolare Zarah Leander. Contrariamente al solito l'attore che sostiene la parte del musicista dimostra di saper suonare il pianoforte: Hans Stüwe; questo elemento potrebbe aiutare ad attribuire alla vicenda rappresentata una certa autenticità. Senonchè il fatto non è peregrino, e qui come altrove si assiste all'amore infelice e infelicemente conchiuso tra il musicista ed una distinta signora.

---

(8) *Es war eine rauschende Ballnacht,* produzione U.F.A., regista Carl Froelich, direttore di produzione Friedrich Pflughaupt, scenario di Geza von Cziffra da una trama di Georg Wittuhn e Jean Victor, dialogo di Frank Thiess, operatore Franz Weihmayr, scenografo Franz Schroedter, musica di Peter Tschaichowsky diretta da Theo Mackeben, tecnico del suono Carlheinz Becker, interpreti Zarah Leander, Hans Stüwe, Marika Rökk, Aribert Wäscher, Leo Slezak, Fritz Rasp, Paul Dahlke.

(9) Tra i film biografici sui musicisti ricordiamo a titolo di cronaca: *Angeli senza Paradiso* (*Leise flehen meine Lieder*), *Blossom Time* e *Serenata* su Franz Schubert, *Valzer d'addio di Chopin* su F. Chopin, *Sogni d'amore* su Franz Liszt, *Paganini* su Niccolò Paganini, *Casta Diva* su Vincenzo Bellini (è evocato nel film anche Gioacchino Rossini), *He Whom the Gods Love* su Wolfang Mozart, *Un grande amore di Beethoven* su Ludwig van Beethoven, *Pergolesi* su G. B. Pergolesi, *Giuseppe Verdi* sullo stesso.

(10) La VI Sinfonia detta Patetica di Tschaichowsky costituiva il motivo musicale predominante del film *Il cantico dei cantici* di Rouben Mamoulian.

La donna aiuta il musicista che è amato da una ballerina e gli fornisce indirettamente il modo di andare avanti nella sua vita e nella sua arte. Nel personggio di Katja Murakin i soggettisti hanno voluto forse deliberatamente ravvisare quella signora von Meck che aiutò Tschaikowsky; e avendo questi nella vita diretto la *Patetica* a Mosca pochi giorni prima della sua morte, il motivo è stato sufficiente per attribuire a questa composizione una funzione conclusiva del dramma, col mostrare il compositore morente, assistito dalla dama che lo ha raggiunto, mentre nell'aria si odono le note della Sinfonia in si minore.

Il regista Carl Froelich (11) è stato cauto e corretto come i suoi colleghi d'oggi, pur non trascurando, quando fosse possibile, di servirsi di alcuni mezzi del cinema in modo conveniente. Il motivo di far guardare la macchina da presa e di conseguenza lo spettatore in giro per la stanza del musicista mentre la donna canta, è stato usato qui al momento opportuno. Una trovata degna di menzione è quella di far accennare al marito di Katja al pianoforte, delle note di Tschaichowscky, mentre l'uomo chiede alla moglie dove sia stata, ed ella comprende benissimo che egli, nel suonare quelle note, sa che si è trovata con il musicista.

Un film in costume è *Bel Ami* (12) tratto da uno dei sei romanzi di Guy de Maupassant (13) pubblicato nel 1885. A descrivere la vita francese dell'epoca insistendo su taluni motivi satirici e raggiungendo in qualche punto un tono che sfiora l'operetta, senza peraltro voler rinunciare ad una certa eleganza che pare distinguerlo, si è accinto Willy

---

(11) Carl Froelich oggi presidente della Reichsfilmkammer, è uno dei veterani del cinema tedesco. Tra le sue opere si ricordano *L'incendio dell'opera, Ragazze in uniforme* (di cui è stato supervisore), *Giovinezza, Io per te e tu per me, Quattro ragazze coraggiose, Casa paterna* (*Heimat*).

(12) *Bel ami,* produzione Deutsche Forst Film, regista Willy Forst, scenario di Willy Forst e Axel Eggebrecht da un romanzo di Guy de Maupassant, direttore di produzione Hans L. Somborn, scenografia di Werner Schlichting e Kurt Herlth, operatore Ted Pahle, tecnico del suono Erich Lange, musica di Theo Mackeben, interpreti Willy Forst, Johannes Riemann, Olga Tschechowa, Ilse Werner, Hilde Hildebrand, Lizzi Weidmüller, Aribert Wäscher, Will Dohm.

(13) Altre opere di Guy de Maupassant hanno dato origine a film; da ricordare i racconti *Yvette* (un film russo, uno francese, uno tedesco) e *Boule de suif* (un film russo-sovietico).

Forst (14) adattando il racconto alle esigenze dello schermo, dirigendo il film e interpretando il ruolo principale. Guy de Maupassant aveva provato una certa simpatia per il personaggio di Georges Duroy detto Bel-Ami, tanto da chiamare così il suo veliero; ed è evidente che il regista-attore Forst si è divertito a rievocare quel mondo elegante e facile, poco scrupoloso, tra un Ministero e un amore transitorio, in cui lo scrittore francese era vissuto. Che Forst nel portare la vicenda sullo schermo abbia un po' mescolato la sua Vienna dei valzer a tale clima è cosa abbastanza plausibile, quando si pensi del resto che lo scopo del produttore germanico di questo film non poteva essere altro che quello di fare uno spettacolo cosiddetto divertente e magari di passaggio, fare un po' di satira sulla Francia d'allora per non farla, più esplicitamente, sulla Francia d'oggi. Si potrebbe con troppa facilità dire che il personaggio di Bel-Ami caro alle donne belle ha dato origine ad un film vivace, che la recitazione è gustosa, senza tuttavia attribuire troppa importanza al film stesso che, del resto, importante non vuol essere.

Ancor meno importanti vogliono essere gli altri due film germanici presentati a Venezia; le cui vicende si sviluppano attraverso equivoci e dove i fatti sono più detti che rappresentati: *Fasching* (15) e *Lauter Lügen* (16); film che appartengono alla cosiddetta produzione corrente.

(14) Willy Forst ha iniziato la sua attività cinematografica come attore; tra le sue più significative interpretazioni è quella di *Segreto ardente* diretto da Robert Siodmak e tratto da *Adolescenza* di Stefan Zweig. Ha diretto quindi i film: *Angeli senza Paradiso* (1933), *Mascherata* (1934), *Mazurka tragica* (1935) che è il suo film più impegnativo, *Allegria* (*Allotria*, 1936), *Burgtheater* (1937).

(15) *Fasching*, produzione Bavaria, regista Hans Schweikart, scenario di Jochen Huth da un motivo di Ralf E. Vanloo e Hans Schweikart, musica di Lothar Brühne, scenografi Otto Erdmann e Max Seefelder, operatore Franz Koch, interpreti Karin Hardt, Hans Nielsen, Hilde Körber, E. F. Fürbringer, Lotte Lang, Gusti Wolf.

(16) *Lauter Lügen*, produzione Terra-Film, regista Heinz Rühmann, scenario di Bernd Hoffmann da motivi di Hans Schweikart, musica di Michel Jary, scenografo W. A. Herrmann, operatore Carl Drews, interpreti Albert Matterstock, Hertha Feiler, Fita Benkhoff, Hilde Weissner, Johannes Riemann, Just Scheu, Ursula Ulrich.

I FILM SVEDESI

Dal 1914 al 1923 il cinema svedese ha occupato un posto di primissimo piano, succedendo al cinema italiano che tra il 1912 e il 1916 aveva il predominio nell'ambito del cinema internazionale, e che succedeva a sua volta al cinema danese. Naturalmente queste classificazioni non possono essere che approssimative, e un parallelo tra il cinema italiano e il cinema svedese sarebbe impossibile, poichè i generi cui le due cinematografie si ispiravano erano diversi, per quanto sia da una parte che dall'altra non pochi motivi provenissero da una tradizione storica, teatrale, letteraria. Nè i successi del cinema svedese sono molto conosciuti; quei successi per cui un film di un determinato paese e con un certo attore veniva venduto a scatola chiusa, come si suol dire in gergo cinematografico commerciale. Va tuttavia ricordato, per quanto sia sufficientemente noto, il contributo che gli svedesi hanno dato al cinema d'altre nazioni; quelle forze (Stiller, Sjöström, ecc.) sono andate via via disperdendosi lontane dalla terra d'origine, e la stessa Garbo, se è andata perfezionando la sua tecnica d'attrice in America, si è rifatta tuttavia abbastanza spesso a quei toni che aveva raggiunto sotto la guida di Mauritz Stiller in *La leggenda di Gösta Berling* (1) e che oggi si ritrovano magari in altre attrici quali Birgit Tengroth, protagonista di *Giovane, godi la tua giovinezza*, uno dei tre film svedesi presentati a Venezia.

È stato anche detto che il cinema svedese è andato decadendo in questi ultimi anni; ma questa teoria è stata tutt'altro che dimostrata dalla serie di film presentati a Venezia negli anni scorsi, dovuti tutti, incidentalmente, a Gustaf Molander (2). Tuttavia non si tratta di film eccezionali, e comunque tali da istituire una tradizione o nuovi mezzi espressivi, ma soltanto provvisti di un buon ritmo e di una scelta adeguata di inquadrature.

(1) v. Francesco Pasinetti: *Storia del Cinema*, pag. 82.

(2) Gustaf Molander ha realizzato questi film presentati in Italia: *L'ultima notte* (1931), *Un idillio calmo* (1934), *La famiglia Swedenhielm* (1935), *Volto di donna* (1938); gli ultimi tre alle Esposizioni di Venezia.

L'atmosfera ambientale che possa permettere un'esatta provenienza dei film citati non era così evidente. Altrettanto si può dire per il film a carattere politico, escluso dalla normale produzione svedese; lo stesso film *L'ultima notte* svolgeva una vicenda a sfondo militare ma l'azione aveva luogo in un paese non ben definito. Ciò che valse a stabilire l'origine svedese della maggior parte dei film 1912-23 era piuttosto la provenienza da romanzi quali quelli di Selma Lagerlöf; con ciò non si vuole escludere che i film avessero risorse tipicamente cinematografiche. In fatto di racconto visivo e quindi di autentico cinema silenzioso, film come *I proscritti* di Sjöström e *La leggenda di Gösta Berling* di Stiller possono essere citati ad esempio.

Da un film come *Giovane, godi la tua giovinezza* (2) si deduce che la migliore tradizione svedese è ancor viva, che i presupposti letterari sono superati da una realizzazione in cui ogni elemento specifico del cinematografo ha una adeguata funzione. Tuttavia il lato debole del film può essere considerato proprio il racconto, cioè la struttura del racconto per quanto una tale manchevolezza possa essere giustificata dalla stessa impostazione della vicenda. Qui, come in altri film, si è usato di quel procedimento di evocazione, da parte di un personaggio, di episodi trascorsi, le cui proporzioni pertanto possono anche non avere un sostanziale equilibrio. Qui si dà maggior rilievo a talune sequenze, minore rilievo ad altre. In certi casi lo sfondo sovrasta sull'azione, in altri vi è aderenza tra questa e quello. Il regista Per Lindberg ha saputo guidare ottimamente gli attori e non v'è dubbio che le scene tra i due personaggi principali (attori Peter Höglund e Birgit Tengroth) superino scene analoghe, per la loro intensità, di film d'altri paesi. Alludiamo evidentemente, alle scene erotiche, in cui i propositi non rimangono mai allo stato intenzionale.

Il film inizia in modo semplice, senza pretese; pare quasi che il regista voglia manifestare con un andamento svogliato delle immagini, la svogliatezza del protagonista, Knut, redattore di un giornale, e annoiato della propria vita familiare; la tenerezza della moglie e dei bambini non può fargli dimenticare il passato. Il passato che dal protagoni-

---

(3) *Giovane, godi la tua giovinezza,* produzione Svensk Filmindustri, regista Per Lindberg, scenario di Wilhem Moberg, musica di Jules Sylvain e Gunnar Johannson, operatore Ake Dahlqvist, interpreti Peter Höglund, Birgit Tengroth, Carl Ström, Hilda Borgström, Erik Berglund, Anders Henrikson, Gösta Gustafson, Anna Lindahl.

sta viene evocato, deve avere necessariamente alcunchè di fantasioso o perlomeno di avvincente. C'è un ritornello inglese che dice: Giovane, godi la tua giovinezza, chè il tempo della vita è breve, mentre è lungo il tempo della morte. Il riferimento è soltanto occasionale; e lo spunto può trovare riscontro in certa letteratura nordica, cui l'atmosfera del film si ispira. Le prime immagini che appaiono allo spettatore, nel ricordo del protagonista, sono quelle di un meraviglioso paesaggio, un paesaggio allucinante. Il giovanetto vive tra i campi, ribelle all'austerità della famiglia. È tra i campi, sotto il sole, che nasce l'amore reciproco di Knut e di Ebba. Il motivo è stato reso con evidenza e semplicità; l'amore tra i due giovani nasce durante la mietitura; quanto più il lavoro procede, tanto più essi dimostrano di essere attratti l'uno verso l'altra. E l'amplesso ne segue, impetuoso. Eppure di tale bellezza non s'avvede il giovane, che, pur amando la fanciulla, vorrebbe distaccarsi da quella terra; e via via passando il tempo, il suo pensiero di allontanarsi dalla campagna per raggiungere la città si fa più vivo. Nonostante questo il distacco è difficile; e i due giovani sono uniti l'uno all'altra perfino la notte in cui sta morendo il padre di lei. Potrà apparire eccessivo un episodio del genere e altrettanto eccessiva potrà apparire l'insistenza nel mostrare i due giovani uniti, in episodi che si susseguono frequentemente. Senonchè Per Lindberg pur dimostrando talune compiacenze, è stato sufficientemente accorto nel comporre le situazioni più scabrose; valendosi, oltre che degli interpreti, dell'operatore Ake Dahlqvist in modo adeguato. E come al primo episodio corrisponde una fotografia senza rilievo e piatta, in tutta la parte evocata gli effetti raggiunti dall'obbiettivo e dai filtri usati dall'operatore risultano particolarmente efficaci. Se questi episodi in cui il paesaggio è di sfondo o vien mostrato il rapporto tra i due giovani, il loro amore, sono alquanto suggestivi, meno lo sono altri (quelli in cui il giovane è mostrato attento ai suoi studi, per esempio); episodi cioè di caratteri più normali, e che pertanto forse meno interessavano il regista il quale appare addirittura ingenuo nel modo con cui li rappresenta.

A sfondo documentario è *Pescatori di balene* (4) diretto da Anders Henrikson. Il titolo stesso dice, press'a poco, di che si tratta; ed invero larghe sequenze sono dedicate al documentario, cui la vicenda sentimen-

---

(4) *Pescatori di balene*, produzione Svensk Filmindustri, regista Anders Henrikson, interpreti Allan Bohlin, Tutta Rolf, Oscar Egede-Nissen, Hank Aabel.

tale è, in certo senso, subordinata. Si tratta di una situazione abbastanza comune: il figlio di un industriale svedese e il secondo a bordo di una baleniera si disputano l'amore della figlia dell'armatore. Il contrasto tra i due uomini si sviluppa durante la pesca delle balene. Il figlio dell'industriale finirà a congiungersi con la fanciulla, al ritorno della baleniera. Nei particolari episodi il film presenta situazioni non nuove: quando il figlio dell'industriale salva il secondo che, in luogo di ringraziarlo tenta di sbarazzarsene, si riconosce il vecchio motivo del giovanotto buono che salva il cattivo dal quale non può aspettarsi una ricompensa, ma tutt'altra cosa. La parte sentimentale passa in secondo ordine, per lasciare maggior spazio al viaggio della baleniera e alle conseguenti vicende.

Se in questi due film il paesaggio assume un carattere tipico e nazionale, nel caso di *Un pugno di riso* (5) è quasi soltanto la firma della società produttrice che indica il paese d'origine, e il nome di uno dei registi al quale si deve probabilmente l'introduzione del film, ambientata in Svezia: una famiglia sta per cambiar casa. Il padrone di casa redarguisce la figlia perchè ha dimenticato nella dispensa una manciata di riso: costa tanta fatica e tanto lavoro procurare un po' di riso! L'azione si trasporta nel Siam del Nord. Da questo momento si avverte la presenza di Paul Fejos (6), soprattutto per il modo delicato con cui è narrata la vicenda dei due giovani sposi, la loro vita nella foresta, la costruzione della capanna, il lavoro alla piccola risaia, la partenza di lui per cercar lavoro altrove, il ritorno, dopo il misero raccolto: appena una manciata di riso la donna può offrire all'uomo che è stato lontano a condurre gli elefanti per guadagnare tanto da poter comperare un bufalo per il lavoro e un abito per la sua donna. Precedenti film di Fejos avevano indicato la sua predilezione per le semplici storie di due esseri (*Primo amore*, *Viva la vita!*); in *Un pugno di riso* egli non s'è nemmeno valso

(5) *Un pugno di riso*, produzione Svensk Filmindustri, registi Paul Fejos e Gunnar Skoglund, operatore Gustaf Boge, musica di Jules Sylvain e Gunnar Johannson, interpreti Po-Chai, Me Ying.

(6) Paul Fejos è ungherese. Dopo aver diretto in Ungheria *La rosa di Eger*, si è recato in America. Suoi film sono: *The Last Moment* (1928), *Primo amore* (*Lonesome*, 1929), *Broadway* (1929), *Erik il grande illusionista* (1930), *Carcere* (collab. per l'edizione tedesca e per l'ediz. francese), *Fantomas* (1931), *Maria, leggenda ungherese* (1932), *Viva la vita!* (*Sonnenstrahl*, 1934), *Menschen im Sturm* (1935, collab. con Werner Hochbaum), *Voci di primavera* (1935).

di attori di professione, ma di indigeni che ha guidato in modo squisito. Il film si raccomanda per la sua semplicità, dote che sta divenendo ogni giorno più rara. Il commento musicale, evidentemente aggiunto alla fine del film, è tuttavia adeguato alla visione.

I FILM CECHI

Da quando apparve a Venezia il documentario di Karel Plicka *La terra canta* (*Zem spieva*) il pubblico cominciò ad interessarsi dei film che venivano realizzati per le scene di esterno sui Tatra e nelle vallate slovacche e che in Boemia, negli stabilimenti di Barrandov, a Praga, venivano confezionati. Fu appunto qui che Gustav Machaty compose, dopo *Erotikon*, *Estasi*: è stato questo uno dei film più discussi, e per motivi noti e diversi. Da allora è parso conveniente definire il cinema cecoslovacco come un cinematografo che si vale molto di particolari, di un racconto esclusivamente visivo, e che ha un fondo erotico-naturalistico. Da Praga non sono usciti spesso dei film sostanzialmente politici; da notare, fra i recenti, il film di Mac Fric sul popolare eroe slovacco *Janosik*, realizzato prevalentemente in esterni. Il baldanzoso protagonista della *Compagnia delle Vergini di Kutna Hora*, Mikulas Dacicky, non presentava, invece, eroici requisiti. Quest'altro film valeva, tuttavia, a dimostrare, la versatilità dei registi di Praga (1).

Il film su Dacicky è diretto da Otakar Vavra, presente alla VII Mostra Veneziana con *Humoreska* (2), che rappresenta con *Il vagabondo Macoun*, il cinema cèco o boemo. *Humoreska* può definirsi un film a base musicale, tenendo conto che il titolo stesso nasce dall'omonima composizione di Dvorak, i cui motivi, con quelli di Smetana, costituiscono la tessitura musicale del film. Quanto alla tessitura narrativa, non appare una sufficiente coesione tra i vari episodi, nè si può dire che lo stesso Vavra abbia tentato di raggiungere una omogeneità narrativa, una

(1) v. « Bianco e Nero », anno II, n. 9, pag. 42.

(2) *Humoreska*, produzione Lucerna Film, regista Otakar Vavra, soggetto di K. M. Capek-Chod, commento musicale di Frantisek Skvor, su motivi di Antonin Dvorak e Bedrik Smetana, interpreti R. Hrusinsky, J. Prucha, J. Salac, L. Bohac, F. Smolik, J. Sejbalova, F. Kreuzmann, E. Nollova.

consequenzialità logica, pur non mancando il film di pregi, che sono in egual misura dei difetti: ingenuità spesso che possono raggiungere effetti di valore, come destare, al contrario, il riso là dove si richiederebbe una seria attenzione; codesta ingenuità è una delle caratteristiche del cinema boemo; basterà ricordare del resto *Amore giovane* di Josef Rovensky, in cui i raffinati hanno potuto trovare un gusto primitivo dapprima poco conosciuto al cinema. A tale primitivismo si accompagna una lentezza di racconto che, svolgendosi talvolta in esterni naturali luminosi, dove la natura stessa suggerisce al regista la scelta dell'inquadratura, concede allo spettatore di indugiarsi su questa o su quella immagine, e di poter intendere il compiacimento del regista nell'offrirla. Se il regista appare quasi sempre compiaciuto dell'effetto raggiunto, non sempre può esserlo lo spettatore, per il quale codesta forma di cinema spesso allusivo, senza slanci, con un dialogo sobrio, è in contrasto col ritmo rapido cui lo ha abituato, poniamo, il film americano di derivazione novellistica e teatrale, in cui spesso la battuta di dialogo sostituisce quello che avrebbe potuto essere, con maggior vantaggio per un cinema autentico, un particolare felice. Di particolari, s'è detto, abbonda il cinema ceco; nè va esente *Humoreska* che tra le opere di Vavra (3) è forse una delle meno importanti. Si tratta di un film diseguale, in cui elementi di varia natura non riescono a fondersi in unità artistica.

In complesso, la prima parte è migliore della seconda. La storia narra di un giovane che viene bocciato agli esami causa la sua passione per il violino, per cui ha trascurato lo studio di altre discipline. Si unisce quindi ad una campagnia di suonatori ambulanti composta di padre e due figlie, da una delle quali avrà un bambino. Ma i tre componenti la compagnia muoiono; e il violinista col figlioletto, comincia una vita vagabonda. Riesce in seguito ad ottenere un impiego presso un avvocato, della cui moglie diviene amante il figlio ormai divenuto grande. L'avvocato muore dal dolore dopochè scorge che la moglie gli ha trafugato un documento; del furto egli aveva accusato il violinista e il figlio.

Si possono facilmente trovare punti di contatto con altri film dello stesso Vavra e film cechi in genere. L'atmosfera degli esami ricorda per esempio quella analoga di un film di Svatopluk Innemann: *Studenti;*

---

(3) Otakar Vavra è il regista, tra l'altro, di: *Una luce penetra attraverso le tenebre, Novembre, Purezza, Storia di filosofi* (v. FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema*, pagg. 140, 305).

nè è da escludersi l'influenza, sia pure indiretta, di Machaty, nelle scene erotiche, mentre è sempre vivo il senso del documentario in rapporto all'azione dei personaggi, specie nelle sequenze dei suonatori ambulanti.

Tale atmosfera in cui il paesaggio ha una funzione predominante è propria della prima parte di *Il vagabondo Macoun* (4) diretto da Ladislav Brom (5) il cui stile non è esattamente definibile, almeno a giudicare da quest'opera che ha per certi aspetti un andamento analogo a quello del film di Vavra testè commentato. Qui si tratta infatti della vita di un uomo che, dapprima operaio, in seguito ad un furto che egli commette per procurare le cure alla moglie malata, viene condannato. Scontata la pena va a trovare la figlia accolta in un collegio, ma poichè non gli è possibile prenderla con sè, comincia una vita di vagabondo, per ritornare dopo tanti anni, ormai invecchiato, nella sua città, ed essere scambiato per un mendicante dalla figlia divenuta ormai grande ed ora impiegata in un negozio.

La parabola può trovare riferimento in altri film; ci sovviene a questo proposito il personaggio di *Nel gorgo del peccato*, che conchiude le sue vicissitudini non essendo riconosciuto dai propri figli. Su tale circostanza il regista Brom insiste nel suo film usando di quel metodo di evocazione mnemonica visiva e sonora (l'uomo, dopochè la fanciulla se ne è andata, avendogli detta una frase e avendogli dato una moneta, ricorda con esasperante insistenza le parole di lei e il suo volto) che può dirsi proprio di Rouben Mamoulian (6). La sovrimpressione sonora è usata dal Brom nel finale del film, quando, morto il vagabondo, appare la sua figura in trasparenza, quasi un fantasma, errante nella campagna, mentre s'alza un coro che canta un ritornello grottesco le

---

(4) *Il vagabondo Macoum*, produzione Reiterfilm. Regista Ladislav Brom, da un romanzo di Otto Minarik, scenario di M. Rutte e K. Smrz, Musica di Josef Dobes, operatore Jaroslav Tuzar, interpreti Otakar Korbelar, Marie Sedlackova, Alenka Pospisilova, Natasa Gollova, Jirina Sedlackova, Jarmila Berankova, N. Rubensova, Otto Moticka, Th. Pistek, J. Marvan, Zv. Rogoz.

(5) Ladislav Brom è considerato uno dei giovani registi cechi; per quanto abbia diretto altri film, *Il vagabondo Macoun* è la sua prima opera di una certa importanza. È stato collaboratore di Rovensky per *Amore giovane*.

(6) Nei film: *Le vie della città, Il dottor Jekyll, Sorgenti d'oro.* Nel primo film la evocazione è soltanto sonora. (v. UMBERTO BARBARO: *Film, soggetto e sceneggiatura*, pag. 130; e F. PASINETTI, *op. cit.*, pagg. 227, 228, 315).

cui parole si riferiscono alla sua vita di vagabondo: effetto già usato a scopo umoristico da René Clair in *Il milione* (7).

L'uso sufficientemente appropriato di questi mezzi, e addirittura insistente per i mezzi più semplici di cui la tecnica del cinema può valersi, (come le lunghe dissolvenze incrociate o le altrettanto lunghe da diventar quasi confuse, sovrimpressioni visive) vuol dimostrare l'abilità o almeno la consapevolezza del regista il quale si è valso della collaborazione di alcuni attori che rimangono sopraffatti dalla tecnica di regia, e svolgono la loro recitazione in funzione di quella; lo stesso protagonista, Otakar Korbelar, non può essere annoverato fra quegli attori che strafanno. Nelle sequenze migliori, come nell'inizio quando il vagabondo Macoun è mostrato insieme a un gruppo di bambini, o verso la metà del film quando incontra la figlioletta in un giardino e le dona una bambola, si è portati a considerare più gli indugi e i compiacimenti del regista che le espressioni dell'attore. E ciò sarebbe di vantaggio al film qualora il regista avesse usato di maggior scaltrezza, adottando qua e là un ritmo più serrato, trascurando certe ingenuità; avrebbe potuto raggiungere in tal maniera il tono di un Mac Fric di *Hordubalove* (8), per intenderci; che è poi il tono migliore di quel cinema cèco di cui i film di quest'anno ci fanno intravvedere una lieve decadenza.

FRANCESCO PASINETTI

I FILM INGLESI

Il cinema inglese è il solo in Europa che produca film a colori e ciò basterebbe a distinguerlo, da un punto di vista industriale, come un cinema ricco, che dispone di quattrini, di una attrezzatura efficiente, di facile distribuzione e di buoni organismi produttivi. Di fatti i denari, che occorrono per girare un film in « technicolor » assommano a tre volte più di quanto sia necessario per un film in chiaro-scuro; e il capitale

(7) v. U. BARBARO, *op. cit.*, pag. 131.
(8) v. « Bianco e Nero », anno II, n. 9, pag. 14.

impiegato spinge i produttori a cercare formule sicure di film a successo, che piacciano a un grande numero di persone, di qualunque paese esse siano e di qualunque cultura posseggano. Ed ovviamente si ripete quanto altre volte è accaduto, allor che di una produzione si prende come termine da raggiungere il divertimento del pubblico; opere letterarie ed opere teatrali di provata diffusione prestano i loro tralicci, i loro motivi ad un film, che li traduce grossolanamente sullo schermo.

Inoltre c'è da credere che il colore sia una faccenda che riguardi più gli industriali che gli artisti, i quali pare che senza fatica ne facciano a meno. Se il sonoro, che era anche una necessità artistica, oltre che pratica, è stato risolto in modo soddisfacente, rinnovando i mezzi espressivi del cinema ed arricchendoli di una sostanziale capacità di forma e di contenuto, il colore invece, nato da premesse tecniche, ha trovato molte difficoltà di realizzazione e molti suoi procedimenti hanno avuto un credito modesto presso i cineasti. Eppure la scoperta del colore è vecchia, quasi quanto il cinema! Non era ancora trascorso un decennio, dalla scoperta di Lumière, che già si erano fatti tentativi di colorare le immagini cinematografiche. Poi l'idea venne abbandonata, e ripresa, con una alternativa, che ci sembra non essere disgiunta dal fatto che poco importante è che il cinema sia o non sia a colori. Anche il « technicolor » (1) che ora viene imposto dall'industria, non soddisfa che un mediocre gusto di borghesi, quelli stessi che vanno in sollucchero per le cartoline illustrate, che anche sul mercato sono in ribasso. Il film a colori è un fatto ed un meccanismo, allettanti, che abbacinano gli occhi riempiendoli di una fantasmagoria pedestre di tinte e di macchie cromatiche, sul triplice fondo di rossi come meloni, di verdi come foglie, di azzurri come cielo; pennellate materialistiche che delle cose e del mondo danno sensazioni superficiali.

Non potevano sfuggire a questo incanto da fiera gli inglesi, i quali, nelle loro migliori pellicole, hanno mirato spesso ad una esteriore mignificenza, scenografia e figurativa. Si pensi alle *Le sei mogli di Enrico*

---

(1) Il sistema Technicolor è trattato nel volume di ERNESTO CAUDA *Il Cinema a colori* (Edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1938) a pagg. 41-42-53 e seguenti. Il sistema Technicolor che fino ad oggi è stato il più largamente usato, è sottrattivo tricomico (verde-rosso-blu). Il negativo è dato da due in bipack e terzo separato. Il positivo da matrice per imbibizione (v. E. CAUDA: *op. cit.*, pag. 110). Del sistema Technicolor ha trattato anche R. Singer in « Technique Cinématographique », giugno 1938, Parigi.

VIII o a *La primula rossa* o ad altri film storici in costume: è una serie di immagini pompose, fastose, una specie di campionario, di bellezze antiquarie, di vesti lussuose, parrucche e crinoline, abiti a sbuffi, foggie strane, collari, gioielli e nastri, in cui il gusto inglese per le decorazioni si è scapricciato a piacere. Ed è consequente che il vertice di simili spettacoli, lo si raggiunga con il colore, che è la decorazione dall'apparenza più lussuosa e più a buon mercato, la glorificazione tricroma della realtà.

Secondo queste premesse il cinema inglese costruisce la sua industria. Un produttore vivace, l'ungherese Alexander Korda, che ebbe modo di fare una lunga esperienza come regista, assieme a Zoltan Korda, in funzione di direttore artistico, sulle orme della fortunata pellicola americana *I lancieri del Bengala,* ha iniziato un ciclo di efficace illustrazione cinematografica della vena imperialistica inglese. L'anno scorso il film *The Drum* (2) (nell'edizione italiana: *Il principe Azim*); quest'anno *The Four Feathers* (3) sono due aspetti della stessa formula, e ambedue ricavati da romanzi di A. E. W. Mason, che per una certa inventiva drammatica e una commossa mescolanza di elementi emotivi gode molta popolarità presso il pubblico anglo-sassone. Mason per i produttori è una specie di bussola industriale e solleticando le aspirazioni, i pregiudizi, le lotte e le fisime di tutto un popolo, offre pretesti convincenti per allestire uno spettacolo, coreograficamente fantasioso, sulla vita coloniale inglese, piena di tranelli e di avventure, agitata da ribellioni indigene e regolata da un sapiente dominio, che si conclude, fatalmente con la vittoria dei baldi eserciti patrii sulle disordinate popolazioni soggette. *Le quattro piume* prende il titolo, da quattro bianche piume, che un giovane riceve in dono dai suoi amici, perchè, per una crisi di coscienza, ha abbandonato l'arma, di cui faceva parte. E sono quattro le piume che egli, pentito e convinto del suo errore, restituisce ai suoi compagni, dopo essersi riabilitato e avere dato prova di valore e di coraggio in imprese arditissime in Egitto. Egli da solo compie imprese sbalorditive, che un drappello di soldati neppure tente-

---

(2) v. « Bianco e Nero », Anno II, n. 9, pag. 78.

(3) *The Four Feathers* (*Le quattro piume*); produzione London Film-Alexander Korda, produttore Alexander Korda, regista Zoltan Korda, soggetto dal romanzo omonimo di A. E. W. Mason, scenografo Vincent Korda, interpreti John Clements, Ralph Richardson, C. Aubrey Smith, June Duprez, Donald Gray, Jack Allen.

rebbe. È notevole osservare, come in questo film, vi siano delle azioni sceniche, portate al massimo dell'effetto, conturbanti fino al midollo e che eccitano volgarmente la sensibilità del pubblico. Motivo fortissimo è quello di un ufficiale cieco. Questi, sotto i raggi implacabili del sole torrido perde il suo casco: il sole picchia feroce sul suo cranio scoperto ed egli rimane cieco. La sera stessa, poichè l'accampamento è accerchiato da orde di armati nemici, egli vagola nel buio della sua disgrazia, come un forsennato e rincuora e spinge alla lotta i soldati; ma la battaglia è terribile, a corpo a corpo gli uomini si uccidono; all'alba, in mezzo a un campo di cadaveri, solo l'ufficiale — salvato dal protagonista — è vivo. Attorno è silenzio, nel cielo roteano gli avvoltoi e quando egli, incespicando nei morti, chiama a gran voce i suoi militi, gli risponde, come una beffa di agonia, il gracidare dei volatili. La scena è violenta. Il colore aggiunge, in linea materialistica, ondate di luce, che sommergono sotto il cupo azzurro dell'orizzonte, nella calura di pianure steppose, ogni altra vibrazione di vita. Persino il sole si spappola in un biancore azzurrino e visto di fronte, grazie al technicolor, dà ad ogni spettatore la possibilità sorprendente di guardarlo fisso, senza tema per le pupille. E la girandola cromatica si moltiplica, come si ingrandiscono le masse degli eserciti e come si amplia il paesaggio. Ma non supera, che di rado e per caso, la barriera, che le macchine e i procedimenti chimici e fisici, impongono alla realizzazione filmistica. È questo il limite degli industriali. Ed una volta ammesso questo limite, si comprende anche un film come *The Mikado* (4) che è la traduzione fedele dell'omonima operetta, vera orgia di costumi di ogni colore, e con una colonna sonora registrata brillantemente. È un film, per l'ottima esecuzione musicale, acusticamente perfetto: è un film, se regge il bisticcio, da vedersi a occhi chiusi. Chè, ad aprirli, si resta sgomenti di fronte a certe truccature cinesi, palesemente artificiose e false e teatrali, un vero spreco di bistro e di cerone, e di fronte ad alcuni atteggiamenti che gli attori ritraggano dalla elaborazione errata delle espressioni. Se dalla festa colorata, lo spirito inglese si piega a visioni di chiaro-

(4) *The Mikado,* produzione General Film Distributors, Ltd., regista Victor Schertzinger, dall'operetta di W. S. Gilbert e Arthur Sullivan, operatori J. Hildyard e C. Knowles, orchestra: London Symphony Orchestra, diretta da Geoffrey Toye, interpreti Kenny Baker, Martin Green, Sidney Granville, John Barclay, Constance Willis, Elisabeth Paynter.

scuro, intreccia, nel caso di *Young Man's Fancy* (5), una commediola di poco peso, attorno all'amore contrastato di due giovani: lui di ricco casato, lei acrobata di varietà, due divi dello schermo, secondo l'usanza dell'allegro cinema americano, pupattoli bene incipriati, dalle labbra tinte, dai riccioli a posto, due dolciastri eroi d'amore. E ancorchè il film abbia un brio acquoso e il solito modo corretto di imbastire le scene e scioglierle, scarsi sono i riferimenti a quanto si conosceva dello stile di Robert Stephenson: Di inglese nel film v'è quel tanto di attaccaticcio, che rimane alla celluloide, per virtù fotografica: una vaga impressione che deriva dagli attori, che sono inglesi, dai costumi, che sono inglesi, dall'etichetta, che è pure inglese. Ed anche la fotografia è di un vago chiarore, che mette sullo stesso piano luministico la livrea del cameriere, la faccia rugosa di un vecchio, la rosa appuntata sul petto di una bella ragazza e il sorriso di un giovanotto. Forse anche Robert Stevenson sogna un film a colori dove vicende storiche, una nuova edizione della sua *Tudor Rose,* ad esempio, abbiano la veste magnifica della realtà vivente. A tanto arriva la tendenza, che è la migliore vena della cinematografia d'Albione, di ricostruire, per lo schermo, la vita del passato. Gli inglesi sono conservatori di un mondo, che ebbe i suoi fulgori e che, cinematograficamente, vuol procurarsi un passaporto per ogni paese, con il vanto illustrato delle sue glorie coloniali.

FILM UNGHERESI, SVIZZERI, OLANDESI

Si distaccano i film ungheresi da quelli svizzeri o olandesi, ma gli ultimi si raggruppano, per aspetti comuni. Gli è che in Ungheria vi è una industria, notevole ancor che modesta, mentre gli altri due paesi non hanno il concetto professionale della attività cinematografica, ed ogni produttore, liberamente, ha modo di formare attorno a sè un nucleo organizzativo originale. Nel primo caso, ovviamente si ripete la for-

(5) *Young Man's Fancy,* produzione Capad, produttore Micael Balcon, regista Robert Stevenson, interpreti Griffith Jones, Anna Lee, Seymour Hicks.

mula del film con il grande attore, o con un complesso di quotati artisti, si traduce la commediola a successo; si dà valore al dialogo brillante, insomma si fa quel cumulo di esperienze, a base di errori e di luoghi comuni, che servono ad adattare, orribilmente, la tradizione teatrale, a nuovo mezzo di espressione. È la materia — denaro, commercio ed industria, — che vive nella sua opacità piena, quando non sia forata dalla luce dello spirito. Ed è un ritornello, sul quale non val la pena di insistere. *Bors Istvan* (1) ed *Ore cinque e quaranta* (2), sono spettacoli ungheresi per gente borghese. Ed ambedue, sterili di immagini inedite, si inceppano nella monotonia. È da temersi che la realtà attuale, viva e contingente, in quel paese, abbia più vigore drammatico di simili rappresentazioni, che il verismo della vita superi il realismo figurativo del film e che l'apparenza delle cose sensibili vinca l'inutile e confuso movimento della fotografia. Bors Istvan che dà il titolo al film, è il nome del protagonista, un cocchiere di villaggio, che eredita una grande ricchezza dal padre suo naturale, che nemmeno conosce. Come egli si comporti a contatto con la nuova esistenza di lusso e di agiatezza, lui rustico e povero, come dissolva la diffidenza dei suoi nuovi parenti, e si innamori di una cugina, come reagisca alla mentalità corrotta dei ricchi, poteva essere lievito, che agitasse problemi sociali innovatori, purchè alla radice vi fosse rimasto un impulso giovanile e coraggioso: invece della scialba intenzione di divertire con la farsa, con l'equivoco, soffocando il tema nell'angustia ambientale e in mediocri vibrazioni sceniche. Lo scopo di semplice divertimento ha nociuto a questo film, come all'intreccio da libro giallo dell'altro film ungherese *Ore cinque e quaranta minuti*. È uno scopo da marca industriale. Ma da questo punto di vista pratico vi sono organizzazioni più solide che partecipano alla Mostra di Venezia e al confronto cinematografie minori, come l'ungherese, perdono ogni valore, oltre che esulare dai compiti precisi di un lavoro artistico.

Il film della svizzera *Visione lontana* (3), fiorisce esilmente sul tronco del dilettantismo e risulta così scorretto e frettoloso nella esecu-

---

(1) *Bors Istvan*, produzione Atelier Film, regista Victor Banky, dalla commedia di Sandor Hunyady, sceneggiatore e direttore di produzione Rodriguez Endre, commento musicale di Fenyes Szabolcs, interpreti Tolnai Klari, Pager Antal, Mihalyfi Bela.

(2) *Ore cinque e quaranta minuti*, produzione Hunnia Takàtas Film, regista Andreas Tòth, interpreti Maria von Tasnady, Ferenc Kiss, Tivadar Uray.

Il vagabondo Macoun

Quarant'anni

I figli della luce

La terra

zione, che alcune parti sembrano pitture da telone, affastellate di vaghe impressioni e di appunti, senza seguito. Scarsa verosimiglianza hanno poi alcune scene, che psicologicamente non legano, mescolate di avventura e di sentimentalità. È notevole, forse, che il regista sia Leo Lapaire, che ad altro film svizzero di alcuni anni fa, *La maschera eterna* (4) diede il soggetto, tentando audacemente di esteriorizzare le idee e i pensieri di un pazzo, che lentamente riacquista la ragione. La trasposizione visiva di un mondo immaginario era il facile risultato di mezzi tecnici aderenti alle cose da raccontare. Ma era un nobile esperimento di soggettivare la realtà, di cui in *Visione lontana* si è perso il ricordo.

Nè *L'oro della montagna* (5) vi è una commistione di attori francesi e di tipi autentici, che fa pensare a un ibrido lavoro di scarso effetto. Vi sono alcune visioni all'aperto, di paesaggio svizzero, che danno un calore di vita alla recitazione degli attori. Per quanto il contributo delle inquadrature alla vivezza mimica degli attori sia esiguo, esso dimostra quanto siano preferibili le movenze dialettali, regionali, che nascono fra il popolo, al compassato atteggiarsi degli uomini di mestiere teatrale. Se la interpretazione in *L'oro della montagna* perde la sua idealizzazione, ciò è dovuto agli indugi visivi attorno ai ghirigori, agli arabeschi, al decorativismo che la realtà vivente dà al gesto e alle azioni della vita, e della prosa. Il film disegna un tipo di giovane montanaro, che, scoperta una miniera d'oro, non trova migliore sistema per distribuire la sua ricchezza, che battere, con materia genuina, moneta falsa. Egli si innamora della bella figlia del sindaco e abbandona la domestica dell'osteria, che gli aveva pur concesso tutti i favori. La rivalità dell'altra, fa che costei sostituisca i denari della cassa postale con monete false, in modo che il suo antico amante sia accusato di frode. Alla fine l'innocenza è provata e la colpevole punita.

---

(3) *Vision lointaine* (*Visione lontana*), produzione Leo Lapaire, regista Leo Lapaire, commento musicale di Russ-Bovelino, interpreti Katharina Merker, Karl Dannemann, Rudolf Klein-Rogge.

(4) De *La maschera eterna*, proiettato alla Esposizione del Cinema di Venezia del 1935, e diretto da Werner Hochbaum, si parla in « Bianco e Nero », anno I, n. 6: « Esso appartiene a quella caratteristica tendenza che, con un ritardo enorme, ha scoperto al cinema l'esistenza del subcosciente. *La maschera eterna* può dirsi un film che ha tutti i pregi e tutti i difetti della corrente alla quale appartiene ».

(5) *L'oro della montagna*, (*L'or dans la montagne*), produzione Clarté Films, regista Max Haufler, interpreti Jean Louis Barrault, Suzy Prim, Alerme.

Il film per quanto nominalmente svizzero, parlato in francese con attori francesi, è evidentemente di origine francese. E sembra che i cineasti francesi tengano in Europa il primato degli scambi, adattandosi sotto qualsiasi cielo, a fare del cinema. In Olanda, Edmond T. Gréville, attore e regista francese, ha realizzato come regista *Quarant'anni* (*Veertig Jaaren*) (6), un diario visivo di quarant'anni, dal 1898 al 1938, di vita famigliare, sullo sfondo degli avvenimenti politici. Una specie di *Cavalcata* casalinga, che oscilla fra il pubblico e il privato, a seconda che il capriccio lo determini. Difatti il film non tiene conto del naturale svolgersi della vicenda nè delle proporzioni dei fatti. Nell'economia del racconto è lunga ed inutile la digressione sul primo viaggio in automobile del medico Van Meerle, che è il protagonista. La rievocazione è gustosa ed è una diavoleria divertente, ma nulla più che un inciso. *Quarant'anni* è biografia di uomini e lezione di storia, un campionario di modi sintattici, di legami di montaggio, sequenze un po' leggere, che un tempo erano d'uso fra taluni circoli di avanguardia e che ora sembrano facili divagazioni stilistiche. Come certi padri di famiglia amano farsi fotografare, in gruppo, circondati dai famigliari, perchè resti il ricordo della opulenza numerica della casa, così l'Olanda con *Quarant'anni* offre la tavola dei ricordi del paese ricco e laborioso, che trascorre nel benessere la sua intima vita di popolo. Ma questo film dettato da un motivo pratico non può caratterizzare, che mediocremente, la cinematografia olandese (7).

---

(6) *Veertig Jaaren* (*Quarant'anni*), produzione National Film, regista Edmond T. Greville, interpreti Cees Laseur, Lily Bouweester, Matthieu van Rysde, Ank van der Moer, Eduard Verkade, Adolph Engers, Paul Steenbergen, Martha Posno, Mira Ward.

(7) Alle Esposizioni di Venezia sono stati presentati cinque film olandesi, fra i quali due documentari di Joris Ivens: *Pioggia* (realizzato in collaborazione con Manus Franken) e *Nuove terre;* gli altri tre film sono a soggetto: *Acqua morta* (1934) e *Rubber* (1936) realizzati da Gerard Rutten (quest'ultimo con la collaborazione di Johan de Meesters), e *Giovani cuori* (1936) realizzato da C. A. Huguenot van den Linden e H. M. Josephson. Nella maggior parte dei film olandesi, documentari e a soggetto, sono trattati temi tipici della vita nazionale. Tra gli altri film realizzati in epoche diverse, oltre ai documentari di Joris Ivens *Philips Radio, il Ponte, Il prosciugamento dello Zuidersee,* sono: *Willem van Oranje* di G. V. Teunissen, un film storico sulla vita di Guglielmo d'Orange, *Terra nova* di Gerard Rutten, che prelude ai motivi di *Acqua morta, De Jantjes* di Jaap Spejer. In Olanda è stata realizzata anche una versione cinematografica della commedia di G. B. Shaw *Pygmalion,* regista Ludwig Berger.

I FILM GIAPPONESI

Il film giapponese si presenta, senza equivoci, come film politico e di propaganda: due termini non tendenziali e voluti, che il cinema giapponese, anche se non li dichiara, raggiunge, perchè è aderente nell'intimo all'anima del popolo. Una produzione cinematografica superiore, forse per quantità, a quella americana, serve a coprire a malapena il fabbisogno nazionale. Ed i film, che sono prodotti per l'interno, non hanno contatti con le opere di altri paesi, e non sono contaminati, nella loro coerenza di stile, dalla maniera altrui. Donde sorge una autenticità, verità di immagine e di racconto, che rispecchia fedelmente uomini e cose, con grande potenza spirituale. È, insomma, un cinema vero, rispetto al quale il cinema americano che ha preteso di diffondere i lati misteriosi della vita di estremo oriente, risulta una buffonesca mascherata di cattivo gusto.

Il cinema giapponese segna una evoluzione, lenta e costante, di uomini e di mezzi (1); ogni anno si nota che i film, in genere, appaiono più completi, più organici, più belli rispetto a quelli dell'anno precedente, e portano con sè come la fioritura dei germi, che allora si erano visti in boccio. Non c'è quindi da aspettarsi sorprese in questo campo, c'è solo da attendere opere sempre più perfette, scene sempre più composte, scarne e profonde, segni di una padronanza di stile eccezionale, che si va formando nella linea singolarissima dell'anima nazionale. Alla radice di questo stile ci sono gli elementi più semplici del racconto: il linguaggio proprio del cinema. Si capisce che i giapponesi hanno prima studiato l'abbecedario, poi la grammatica e la sintassi e infine si sono messi a raccontare: e raccontano, infatti con qualche

---

(1) Un film giapponese, muto, è stato presentato in Italia alcuni anni orsono, a cura dell'Istituto Nazionale L.U.C.E.: *La campana della Patria.* Tra i film giapponesi presentati successivamente alla Esposizione di Venezia, si ricorda soprattutto *La luna sulle rovine*, presentato nel 1937 (v. « Bianco e Nero », Anno I, n. 9, pag. 78). Nel 1938 sono stati presentati *La pattuglia* (v. « Bianco e Nero », anno II, n. 9, pag. 66) e *Il fanciullo nel turbine* (v. id., pag. 90). Assieme ai film a scenario sono stati presentati numerosi cortimetraggi.

lungaggine, con piena efficacia, con sentimento e fantasia, di guerra e di morte, della terra e della famiglia, della società e della loro vita.

Le truppe di marina giapponese sbarcano a Shangai (2) è l'esempio più modesto del loro modo di rappresentare il mondo. Essi danno a un oggetto il significato di un essere vivente, concretano negli uomini e nelle cose la idea e il sentimento, mescolando così il reale con la immagine, e ricostruendo, nello spirito, lo svolgersi di un fatto di cronaca. Ed è naturale che entro questo cerchio spirituale, tutto acquista una importanza primaria. Ad esempio: due soldati di marina restano soli a combattere, nell'infuriare della battaglia, in posizioni diverse: si chiamano a vicenda, sono due voci umane nella bufera della guerra; ma, a un tratto, una sola voce, disperatamente chiama ancora, e senza risposta: è la sola voce rimasta. Un gatto circola fra le rovine. Nella città deserta, l'obbiettivo scopre, come se fosse sganciato dalla macchina, lunghe strade solitarie, fin che non si arresta, al termine della panoramica, delimitando un cane randagio, avvilito, che al collo ha un cartello con la scritta: chi mi vuole mi prenda. Ed ancora esemplificando: in un capannone al buio, fra il clamore degli armati che si uccidono, si ode il piagnisteo di un bimbo, appena nato. Ed infine: durante la occupazone di Shangai, alcuni soldati giapponesi provvedono di cibo donne cinesi prigioniere. Fra queste una scapigliata e bella ragazza rifiuta con parole di sprezzo il pane del nemico. Un giorno la si vede circolare come un animale affamato, disfatta avvicinarsi a un soldato che tiene un pane e strapparglielo dopo avergli dato un morso sulla mano. Si potrebbe continuare ed altri brani dimostrerebbero la semplicità rappresentativa dei registi giapponesi, chè rifuggono da ogni deliberata ricerca di modi formali e lasciano che le immagini esprimano obbiettivamente e costruiscano il racconto, per sè stesse, per ciò che dicono, per il loro valore documentario: ed è, per tale via, che il documento si eleva da materiale di cronaca a dignità artistica.

Le truppe di marina giapponese sbarcano a Shangai lascia incerti per la sua classificazione: se sia documentario oppure film a soggetto: si può credere che appartenga all'uno o all'altro genere, nonostante che nel film vi siano degli attori professionisti, nonostante che la trama sia la ricostruzione di fatti realmente avvenuti e si snodi in frasi e periodi

---

(2) *Le truppe di marina giapponese sbarcano a Shangai*, produzione Tobo, regista H. Kumagai, interpreti O. Ohinata, S. Hara.

di montaggio, che rifuggono dallo spettacolo. Ma non è solo il caso che determina questa incertezza dei generi. Contrapposizioni fra documentario e spettacolo, fra obbiettivo e soggettivo, sembrano essere posizioni polemiche necessarie per liberare il cinema da influenze teatrali. Alla fattura drammatica del film giapponese, al soggetto rappresentato, si arriva partendo dalle basi più schiette del cinema, come si vede, esaminando la fotografia, che ha spesso una funzione essenziale sia che appaia trascurata oppure rifinita. In genere i giapponesi hanno una buona tecnica della luce. Gli oggetti e le persone sembrano, spesso, rivestite di luce, proiettate in una sostanza ideale. La luce è parte integrante della visione dinamica: luce che dice più della parola e quanto il gesto e la mimica, luci appannate o fuori fuoco, soffici o nebbiose, chiaroscuro netto, contrasto di bianchi e di neri, semplici rapporti e definiti, insomma visione particolare e interessante del mondo e della natura. Accanto a ciò la scenografia si purifica, talvolta, nella composizione di linee e di figure geometriche. Talune riprese all'aperto, nei punti prospettici più ampi, dall'alto e a filo di terra, sono dettate da ragioni particolari, dalla concezione stessa che i giapponesi hanno della vita e dell'uomo. In queste inquadrature esterne, l'uomo è nello sterminato orizzonte un punto, un essere dotato di movimento, che vive nel centro di una sfera ideale, fatta di cielo e di terra. Campi lunghissimi, in cui l'occhio si dilata, oltre, si direbbe, i limiti del quadro, campi spaziali che annullano l'uomo e lo dominano con le masse bianche della volta celeste sono usuali nel corso di un film. Ma se dal campo lunghissimo si passa al primo piano, con un legame netto, senza soluzione di continuità come nel film *La terra* (3), allora si scopre che l'uomo ha il colore stesso delle zolle, che il suo volto si screpola dal dolore come la pianura per la siccità, che ha occhi per vedere e per lottare a viso aperto e che la sua volontà, anche fioca, non cede al destino, se non all'estremo. Le usanze del popolo giapponese determinano a loro volta un modo singolare di fotografare: la maniera curiosa di sedere a terra con le gambe incrociate porta la « camera » a frequenti posizioni di visuale dal basso ed a prospettive di mezza figura. Nel film *Fratello e sorella* (4) vi sono numerosi accordi in piano medio, in cui i personaggi sono ritagliati come

---

(3) *La terra*, produzione Nikkatsu, regista T. Uchida, dal romanzo di J. Nagatsuha, interpreti J. Hosugi, A. Kazami, S. Nagatsuha.

(4) *Fratello e sorella*, produzione Shochiku, regista G. Shimaru.

se fossero chiusi in una scatola. Il film acquista per ciò una certa aria famigliare, e poichè l'andamento delle azioni è piuttosto infantile, rivela ingenuità da scolaretti, con le insistenze e i ritorni e gli indugi descrittivi di chi meticolosamente annota lo svolgersi di un fatto, pur non mancando alla fine un colpo di obbiettivo, audace e disinvolto, con la visione di un aeroplano che porta fratello e sorella lungi dalla malvagità degli uomini e in luogo nuovo. Nella corsa dell'avvio nella ruota dell'aeroplano rimane impigliata una pianticella, che, per raffronto con i due giovani, vivrà ancora, attecchendo in altro terreno e rifiorendo robusta.

Finchè il tema è flebile e modesto, gli effetti sono delicati, verbosi, perduti in mezzo a particolari, che non finiscono mai e la vicenda si esaurisce in se stessa, ma se il soggetto ha risonanze spirituali, di ordine universale, allora il modo con cui è trattato, proprio per la ingenuità del racconto, per la visione che si approfondisce nei particolari, il film si irradia di una forza emotiva non comune: la realtà è vista, quasi, con occhi limpidi di bimbi terribili.

Il film *La terra* è la rappresentazione di una famiglia povera, nel ciclo delle quattro stagioni. Un vecchio suocero, un uomo Kangi che ha perduto la moglie e la figlia di questi Ogughi, che è madre: gente triste, sia vecchia che giovane, che ha delle fissità strane, che solo la microscopia di un obbiettivo traduce in una vitalità umana. Non si esita a dipingere anche aspetti avvilenti e umili dell'uomo e si scarniscono i personaggi, fino alle ossa, per trarne alla luce il fondo eroico, chè eroici sono gli uomini quanto più sono spogli di vesti lussuose. Ma se i giapponesi sono acuti descrittori, e compongono il quadro fino alla minuzie, non hanno misura e non sanno agitare altrettanto abilmente il racconto. E allorchè vi sono momenti psicologici di maggiore intensità, si riscontrano dei bruschi salti. Sono momenti individuali, in cui il ritmo dà in note discordi, mentre quando l'azione si espande nel coro di piccole vicende, di atteggiamenti collettivi, il ritmo grave e lento ricorda certi canti liturgici.

Ciò si vede bene nel film *I figli della luce* (5) ove il dramma di un uomo saggio e giovane, che dirige una casa di correzione si illumina di bellezza, quando si immerge nell'ambiente realistico dei piccoli ragazzi

---

(5) *I figli della luce*, produzione Tokio Hussei, regista Y. Abe, interpreti D. Ohinata, Y. Aisome.

affidati alla sua custodia. Sono questi sovente figli di ignoti, figli illegittimi, soli al mondo o nati da genitori tarati. Egli è un vero apostolo. Un giorno capita da lui un giovane ribelle e violento che, sino dalla prima sera, tenta la fuga. Ricondotto alla obbedienza, cerca di sobillare i compagni, che trascorrono i loro giorni tranquilli fra il lavoro dei campi, lo studio e la preghiera. È un demonio scatenato. Per fortuna pochi gli rassomigliano. Qualcuno si ravvede: e il direttore alla fine del corso riaccompagna in città i migliori. Dopo un viaggio, il direttore ritorna con la sua sposa: una donna che porta ancora impressi i segni del dolore e di sofferenze patite. Ella è inquieta e in una notte rigida vuol uccidersi. La ritrova, svenuta fra la neve, il marito, che angosciato la interroga: ella tace alle sue domande, non risponde nè alle preghiere nè alle minacce. Nello stesso tempo gli allievi aizzati dal compagno malvagio si ribellano e l'asilo di correzione è sconvolto.

Le sorelle del direttore, giunte appositamente da Tokio, riescono, con il calore dell'affetto e della confidenza a sapere la verità: la miseria aveva spinto la donna, prima del matrimonio, ad una vita facile, per cui aveva avuto un figlio. L'amore per il marito, il timore di nuocere alla sua vita, il terrore che egli scoprisse la verità, l'avevano indotta all'atto disperato. Ma il marito ha la forza di comprendere e di raccogliere come suo il figlio di lei. Figli della luce, non figli di uomini sono coloro che nascono nel peccato e nel vizio, purissimi figli del sole, che hanno diritto come gli altri, forse più, ad una vita sana e felce.

Figli della luce dimostra la tendenza collettivista del cinema giapponese. La nuova arte ha dato ai cineasti di estremo oriente i mezzi d'occasione per liberarsi dall'individualismo e per celebrare la loro costituzione sociale, le loro lotte di popolo, e per chiarire tutti i problemi essenziali della loro vita. Che il regista si chiami T. Kumagai oppure T. Uchida non ha importanza se non per una maggiore identità nominale del film. I film sono il prodotto diretto di una scuola, di un clima, di una tradizione cinematografica nazionale, formatasi lentamente attraverso una produzione continua e numerosa, che si è sempre più caratterizzata con una fisionomia singolare.

FILM SUD-AMERICANI

Il maggiore problema delle cinematografie minori è quello della loro autenticità: dovrebbero essere sincere, antirettoriche per materiale figurativo e bandire il luogo comune; mentre, ove si mettono nella scia delle cinematografie industriali, sembrano vecchie sul nascere. Le cinematografie, come quella argentina o uruguaiana, devono ancora farsi una storia e imporre la propria geografia nelle loro opere: hanno ancora da sfruttare l'enorme ricchezze delle immagini « naturali », documentarie, per così dire, degli « esterni » della loro terra; hanno da ripercorrere, la fase, che sembra necessaria e inevitabile, dei film a paesaggio, dei film all'aria aperta, dove la « camera » è libera da convenzioni e coglie, nelle mani dei poeti, la realtà che vive, cresce e fruttifica nel mondo. È questa la fase infantile, che non manca alle origini storiche delle cinematografie, che resistono al tempo; è — sempre nella prospettiva storica — la fase leggendaria della scoperta dell'inquadratura e delle leggi dello spazio e del tempo. La luce del sole mette in evidenza la polvere e le ragnatele di una falsa messinscena; ed è noto che ogni meccanismo teatrale, all'aperto, nel movimento, cigola quanto una carriola arrugginita.

Il cinema argentino ne fa, a dismisura, l'esperienza. Dei cinque film presentati alla Mostra Veneziana, non uno è esente da errori di fattura e di impostazione e tutti, invece di appellarsi ad una verginità rappresentativa, ricorrono a vecchie convenzioni di spettacolo diverso dal film, affrontando temi, che per il modo con cui sono trattati, lasciano pensare che la vita, in Argentina, si sia fermata sulla soglia del nuovo secolo. Anche gli intenti polemici di *Margherita, Armando e suo padre* (1), film che vorrebbe dare una soluzione inedita del dramma de *La signora delle camelie*, trasportando i personaggi dal clima romantico all'epoca presente prosaica e realistica, si convertono in un sapore farsesco, una satira grossolana, che si esaurisce nel divertimento, e non

---

(1) *Margherita, Armando e suo padre*, produzione Lumiton Cinematografia Argentina S. A., regista Francisco Mugica, interpreti Florencio Parravicini, Macha Ortiz, Arnesto Raquen, Maria Santos, Pedro Quartucci, Carmen Lamas.

preannuncia una nuova concezione sociale o morale. Ed altrettanto modesto e farsesco è *Divorzio a Montevideo* (2), commediola di gente in marsina e senza nerbo spirituale, alla quale attori dipinto come manichini imprestano la loro figura. V'è qui una attrice comica che scimmiotta nell'andatura, nella parlata regionale, e nel gestire, i più scipiti lazzi scenici. Nè superiore a questi a questi film è l'altro *Ambizione* (3) di Adalqui Millar che tratta della vicenda sentimentale di un pittore da strapazzo che lascia la innamorata povera per sposarne una ricca. Insomma quanto le pellicole rappresentano è assolutamente incolore, perchè borghese o sorpassato; sono motivi da operetta e non da racconto, argomenti che si involtolano nelle maniere narrative più usuali e scorrette, film a lungo metraggio che sembrano soffocare, nelle spire della celluloide, gli stessi cineasti argentini.

Qualche cosa di diverso potrebbero dire i due film *Dalla montagna alla valle* (4) e *L'astuto* (5), se gli aspetti naturali della terra argentina, terra opulenta e incolta, disordinata e feconda, che sono di sfondo a vicende di ispirazione popolari, fossero genuini , ed i temi correlativi non fossero riversati nel film dopo avere subito manipolazioni di tecniche impure. Ciò che dovrebbe essere animazione originale di una vita istintiva cade così nel folclore e la semplice dialettica del bene e del male riposa sul tessuto indifferenziato di volti truccati, invece di illuminarsi delle espressioni tipiche di gente indigena. Naturalmente l'equilibrio narrativo è turbato a favore di attori mestieranti, i conto. Le colline rocciose e le case screpolate e abbandonate sono la cornice della vita feudale, che ivi si svolge, imperniata sulla rivalità

---

(2) *Divorcio en Montevideo* (*Divorzio a Montevideo*), produzione S. A. Radio Cinematografica Argentina Lumiton, regista Manuel Romeno, interpreti Nini Marshall, Roberto Gargia Ramos, Sabina Olmos, Enrique Serrano.

(3) *Ambicion* (*Ambizione*), produzione Estudios Cinematograficos Arentinos Side, regista Adelqui Millar, soggetto di Michele Allard; scenario di A. Millar e Giov. Batt. Cairola, interpreti Floren Albene, Fanny Navarro, Alberto Anchart, Carlos Perelli, Mercedes Simone.

(4) *De la Sierra al valle* (*Dalla montagna alla valle*), produzione Estudios Cinematograficos Argentinos Side, regista Anton Ber Ciani, Soggetto di Claudio Martinez Payta, interpreti Carlos Perelli, Aida Inz, Alberto Gomez, Roberto Bianco.

(5) *El matrero* (*L'astuto*) produzione S. A. Radio Cinematografica Argentina Lumiton, regista Oreste Caviglia, direttore di produzione Angel Luis Mentasti, interpreti Agustin Irusta, Amelia Bence, Sebastian Chiola, Carlos Perelli, Josè Otal, Ada Cornaro, Roberto Escalada.

tra un ricco proprietario di terreni e la umile gente a lui sottoposta, protetta da un curato.

Un pizzico di avventura è nel film *L'astuto* che disegna il personaggio convenzionale ed antico del brigante senza paura, costretto per assassinio alla macchia: personaggio di leggenda, che gli americani hanno saputo sfruttare più volte nei loro film e che gli argentini hanno voluto mettere nuovamente sullo schermo.

Del cinema uruguaiano non mette conto di parlare. Del film *Vocacion?* (6) dopo una serie di canti e di quadri ridicoli per la posa melodrammatica dei personaggi e per la imperfetta fotografia sfilacciata e grigia, non resta alla fine che un grumo di pellicola, merce di scarto, da buttare al macero.

GIOVANNI PAOLUCCI

---

(6) *Vocacion?* (*Vocazione?*), produzione Uruguay Liric Film, regista Rina Massardi, interpreti Rina Massardi, Pietro Mirassou, Vittor Damiani.

La parte dello scrittore

Sui rapporti tra cinema e letteratura forse molto si è scritto; e vorrei anch'io ricordare una recente esperienza personale. Premetto che la mia non vuol essere un'autodifesa, chè nella disavventura in cui incorsi la mia parte di torto ci dev'essere stata, c'è stata anzi di sicuro; ma desidero soltanto di lumeggiare un metodo al quale non hanno potuto sfuggire neppure le persone più ben disposte verso gli scrittori.

Ebbi dunque, l'anno passato, l'incarico di scrivere un soggetto per un film che si doveva girare a Roma in versione italiana e francese. Nello stendere la trama dovevo anzitutto tener conto che il protagonista era un celebre tenore, e che perciò bisognava farlo cantare il maggior numero di volte possibile. Per non incorrere nelle venerande lusinghe del melodramma, cercai di rendere con un tono leggermente caricaturale l'ambiente milanese dei cantanti o « gigioni »; e cercai altresì di mantenere l'azione su uno sfondo popolaresco. Mi pareva di aver azzeccato giusto; e infatti, dopo qualche resistenza, il soggetto venne genericamente approvato.

Ma ecco che, mentre credevo di aver superato il più grosso ostacolo, cominciarono i guai. Produttori, registi, distributori, dopo un lungo concertarsi tra di loro, vennero a dirmi che bisognava ad ogni costo dare un senso drammatico al film; e che era necessario, per evidenti ragioni di « effetto », far cantare il tenore in un carcere, vestito da forzato. Come un vecchio cane fedele scacciato dalla porta, il melodramma era già rientrato dalla finestra.

Dimostratasi superflua ogni resistenza, accettai il nuovo punto di vista (e qui, lo confesso, fu il mio grave torto: ma invocherò più in là qualche attenuante...). Per far trovare il mio tenore in carcere, dovevo comunque costringerlo a commettere un delitto; e un grosso delitto, poichè si richiedeva un penitenziario, al fine di mostrare certi potenti gru-

gni di banditi che il produttore si trovava sotto mano. Non solo, ma per ragioni di « colore » e di prudenza, doveva trattarsi di un carcere straniero, preferibilmente sudamericano. Bene, studiammo insieme una lunga serie di uccisioni più o meno plausibili; ma di delitti « onorevoli » non c'erano che quelli passionali, sicchè, inevitabile come un mero destino, si presentò la gelosia, dea della letteratura amena e dei film « commerciali ». Alcuni suggerivano che il mio povero tenore dovesse uccidere la moglie; ma mi salvai allegando che, per arrivare a tali estremi, bisognava che la donna avesse commesso adulterio: il che era contrario ad ogni volere nostro e altrui. Si finì allora col fargli ammazzare un *supposto amante*, beninteso un tipaccio, un mezzo brigante che nessuno, tra gli spettatori, avrebbe mai rimpianto.

Ma se la moglie era innocente, c'era il caso che i giudici condannassero l'assassino all'ergastolo, se non proprio alla morte; ed ecco che la poveretta, a malgrado delle lotte disperate di alcuni di noi per evitarle l'assurda umiliazione, va davanti al tribunale ad accusarsi di essere stata davvero l'amante del losco figuro. Per consolarmi, i competenti mi dicevano che quel sublime spirito di sacrificio non avrebbe mancato di commuovere il pubblico in sómmo grado.

Tutto il mio piano, insomma, era crollato. Altro che caricatura! Postici su quella china, divenne fatale perfino il tema della redenzione. Il tenore canta dunque prima in carcere, strappando lagrime a quei brutti grugni dei suoi compagni e toccando anche il cuore degli inflessibili guardiani; poi canta a Parigi, preda non soccombente di una donna perversa; infine torna in patria, si riconcilia con la moglie che lo convince della propria innocenza e, dopo uno scandalo provocato in teatro da un invidioso rivale, ridiventa l'idolo della folla. E poichè un matrimonio finale era necessario, mi trovai sulle spalle la figlia del tenore da sistemare, dopo i consueti contrasti, con un bel giovane di ottima famiglia.

Infine, col cuore pieno di amarezza, presentai la nuova versione; e mi parve di avere, almeno quella volta, finito il mio lavoro. Illuso. Il regista attirò subito la mia attenzione sul fatto che egli aveva un suo stile, celebrato in tutto il mondo, tutto riposante sulle sfumature e sulle delicatezze. Dovevo perciò attenuare le tinte, evitare una drammaticità che gli avvenimenti, così come li avevano voluti loro, pertanto imponevano. Per dirne una, il tenore doveva ammazzare il suo uomo in uno stato quasi di sonnambulismo, mosso più dall'eccitazione dell'arte che non dal furore (« Per carità — diceva il regista — niente Otelli, niente

tragedie!... »). Poi voleva, il regista, un locale notturno parigino molto sfarzoso, per mostrare, come pure era sua specialità, una folla elegante; e anche perchè, pare, nessun film, per nessuna ragione al mondo, deve mancare di uomini in marsina, donne scollate e bar americani. Attenuai dunque, inventai uomini in frak e belle donne, aggiunsi, per far piacere al distributore, anche un jazz e un gruppo di ballerine; nè dimenticai i camerieri stilizzati e i portieri gallonati.

Ma il distributore aveva qualcos'altro da dire. Compito di costui era quello di dare il massimo rilievo agli attori, i quali soltanto, pretendeva, attirano il pubblico. Siccome avevamo a disposizione una bella attrice, dotata di forme notevoli per grazia e fermezza, bisognava che quelle forme gli spettatori potessero ammirare con un certo agio; non bastavano le vesti scollate, fu d'uopo imbastire tutta una lunga scena di seduzione, nella quale il delicato seno dell'attrice ebbe infine il giusto riconoscimento. Poi c'era un'altra attrice giovanissima che doveva essere « lanciata »; e accantentai anche lei con qualche aggiunta di « grazia primaverile » e di « adorabile candore »; così come accontentai una terza attrice che secondo i miei calcoli doveva apparire trentacinquenne, mentre lei non voleva assolutamente dimostrare più di trent'anni. In omaggio alla legittima richiesta, ridussi di cinque gli anni di carcere inflitti al tenore.

Ogni attore, poi, volle dire la sua. Uno era troppo piccolo in confronto alla donna che gli avevo messo accanto, e dovetti abolire una scena; un altro si riteneva menomato dal fatto che la sua parte era comica mentre egli aveva un temperamento dolce e appassionato; e da finto tonto come doveva apparire divenne un patetico e scoraggiante padre nobile. Poi ci fu il problema degli abiti. La tale attrice stava bene in nero, ragione per cui prese il lutto per un tizio che non era neppure suo parente; la tal'altra voleva mostrare un suo grazioso cappello, perciò dovetti aggiungere un « esterno ». Poi intervennero i fotografi, gli operatori, i pittori, cento altre persone; ma io ero già scappato e non mi trovarono più.

Non ho raccontato che una minima parte delle mie pene; esse durarono tre o quattro mesi, attraverso discussioni, litigi, disperazioni di ogni sorta. E poichè tutti erano in buona fede, non fui il solo a diventare magro e a perdere il sonno, tenuto in allarme intere notti da incubi paurosi. Ma alla fine il film si fece; e un giorno andai a vederlo.

Vidi cose inattese, pur dopo tutto quello che mi avevano fatto fare. Molte scene, costate settimane di discussione, erano scomparse; e in

compenso altre apparvero, inopinate, ai miei occhi. Alla piccola attrice si faceva fare la prima comunione; e alla mia imbarazzata domanda fu risposto che così si era deciso perchè la cara ragazza stava tanto bene in bianco, col velo sul capo. L'attore giovane, che io avevo immaginato sempre nei panni di un tranquillo borghese, si presentava invece vestito da ufficiale; e per lui si invocò il debole del pubblico femminile per le uniformi. E così via. Alla fine ripensai al mio primo soggetto. Che c'era rimasto? Nulla. Assolutamente nulla. Neppure un'ombra, neppure un fantasma. Il demone del romanzo d'appendice, che in tutta la mia vita avevo irriso, s'era così spietatamente vendicato di me.

* * *

Va bene, mi si potrà dire, ma perchè non hai protestato? Perchè non hai rifiutato che il tuo nome rimanesse come quello del soggettista? Ho già detto che ho la mia parte di colpa: è vero, non ho rifiutato. Ma vediamo un po'. In questo mestiere noi scrittori siamo quasi tutti nuovi, e si ha sempre l'impressione che abbiano ragione loro, i tecnici, i competenti, i quali ci considerano sempre troppo *letterati*. E dopo tutto, tentare una nuova esperienza, calarsi nella vita, come dicono, può essere interessante. Non gridano, infatti, che l'assenteismo degli scrittori nei riguardi del cinema è deplorevole? Tentiamo, dunque. Chi è senza peccato, tra i miei colleghi che hanno scritto soggetti? Peccato di indulgenza, di sottomissione, voglio dire.

E poi. Ti impegnano a consegnare il manoscritto, gridano che mancano pochi giorni al primo giro di manovella, che tutto dipende da te, dalla tua rapidità e abnegazione, dal tuo spirito di adattamento, di comprensione. Devi pur renderti conto, ripetono su tutti i toni, che il cinema non è letteratura, che bisogna obbedire a imprescindibili esigenze, che loro la sanno più lunga di te. Se protesti gridano ancora che non c'è tempo da perdere, ormai dipende da te la sorte del film, un ritardo potrebbe rovinare tutto. Ti mettono addosso una responsabilità da far spavento, come se tu fossi una vedetta in trincea: se il nemico passa, se si perde la battaglia, se si perde la guerra, la colpa è tua. Milioni e milioni di lire sono in giuoco, vorresti davvero farli buttar via per le tue fisime di letterato? Tu, che non conosci il pubblico? Ah, certo, tu non lo sai che cosa vuole il pubblico: azione, sentimento, dramma, lagrime, riso, amore, lieto fine, belle donne, bei ragazzi! Ti mettono davanti il pubblico come una selva di spauracchi. Non vedono che il pubblico,

loro, sono sicuri di interpretarne i gusti. Si credono, è vero, superbamente distaccati dalla folla, dai profani, ma sono sempre pronti a gettarsi ai loro piedi; anche se molte volte il pubblico tanto più fischia quanto più si è creduto di servirlo.

Bisogna fare un film « commerciale », questa è la legge, è la consegna. Bisogna che tu, letterato, ti pieghi ad ogni compromesso, che la tua personalità si dilegui, si annienti. Sei come il pittore costretto a far cartelloni per esaltare un aperitivo, guai se egli non dipinge anche l'etichetta della bottiglia, guai se il suo disegno non è rigorosamente impersonale.

Devi dunque accettare. Finisci, per esaurimento, col credere davvero che hanno loro tutte le ragioni, e che tu non hai diritto di mettere in pericolo il loro capitale, i milioni. Di concessione in concessione scivoli verso una specie di insensibilità o di noia, per cui tutto ti diventa uguale.

Poi vien fuori il critico a dire che la colpa è tutta del soggetto. Poi anche gli amici vengono a dirti: « Da te questa non me l'aspettavo! ». E fai la figura dell'idiota, così, senza possibilità di reagire, perchè la prova è là, lampante, sullo schermo. Ma l'industriale è tranquillo, ora, dopo tante angosce. Il film in provincia piace, ai lettori di certi settimanali illustrati piace. Aveva ragione lui, sì o no? La critica? Lasciatela dire, tanto i milioni sono salvi.

* * *

La mia esperienza personale può avere uno scarso valore probativo. Può infatti darsi benissimo che anche il mio soggetto primitivo non valesse nulla, almeno dal punto di vista cinematografico (ad ogni modo posso considerarmi ancora nuovo al mestiere, perchè un *mio* soggetto non è mai stato adottato). Ma parlavo, in principio, di metodo; e la mia esperienza non è che una conferma di quel metodo, che io considero errato.

Sono tutti d'accordo oggi, e perfino gli americani, nel dire che i buoni film sono fatti dai buoni soggetti. E allora bisognerebbe considerare la parte del soggettista, cioè dello scrittore, con maggiore serietà. Che cosa deve essere, infine, un soggetto? Uno zibaldone al quale *tutti* hanno diritto di collaborare, oppure un'opera d'arte che richieda unità d'ispirazione e responsabilità ben definita dell'autore? Questo mi pare il punto.

Oggi, mi sembra, c'è la tendenza a credere che il cinema sia un'arte tanto a sè che la sua espressione viene esclusivamente affidata al giuoco delle immagini e alla recitazione o mimica degli attori. Io credo invece che la vicenda, il « racconto », in un'opera *narrativa*, *descrittiva* ed *evocativa* insieme come è un film, sia sempre quello che principalmente conti. I mezzi dell'espressione sono cambiati, non già i moventi. Se il cinema, come tutte le arti, deve riflettere particolari aspetti della vita, bisogna anzitutto che l'arbitrio sia bandito, a profitto della verità poetica. Altrimenti il cinema dovrà accontentarsi di essere un'arte inferiore, come il romanzo poliziesco, o addirittura non-arte, come certi spettacoli di varietà; ma allora bisognerà abolire anche la critica cinematografica e accontentarsi degli annunci pubblicitari.

Invece si giuoca sul compromesso. Si vuole, si pretende anche da parte dei « tecnici » che il cinema sia arte, e nel tempo stesso si mira ad una esclusione preventiva della poesia, per sostituirla con un generico « poeticismo » falso e nocivo: il « poeticismo », cioè, di una trama tutta rivolta al raggiungimento di effetti determinati, e non mai poetica in sè. Il cinema, o meglio il soggetto di un film, deve abbandonare il sentimentalismo, aspirazióne ansiosa delle persone che hanno un ben vago concetto dell'arte. Se il soggetto è concepito secondo gli schemi del romanzo d'appendice, non se ne caverà che falsità singhiozzante e ridicola.

Ora, è proprio questo che si vuole dall'autore di soggetti: un'invenzione arbitraria di fatti che colpiscano le immaginazioni più povere, e che concorrano a dimostrare i benefici di una morale facile e commovente. Insomma, si tiene conto soltanto dell'ora di attenzione richiesta allo spettatore, delle impressioni visive in lui suscitate, dei sentimenti a lui suggeriti, e non si pensa che un film deve avere un valore *in sè*, come sempre lo ha ogni vera opera d'arte.

Se si vuole veramente una collaborazione fra letteratura e cinema, bisogna che alla prima sia lasciato un po' di respiro, un minimo di indipendenza. Che la letteratura, cioè, possa esprimersi nella sua forma naturale, possa cimentarsi con elementi che non la soffochino, infine possa esperimentare dignitosamente le proprie possibilità. Bisogna che l'arte non sia uccisa proprio nella sua origine, *che è il soggetto*: perchè su una base falsa o arbitraria non c'è nessun regista, sia pure ottimo, sia pure geniale, che possa costruire un'opera di verità umana o di poetica fantasia. Tutt'al più il regista potrà inserire qualche lampo, qualche tocco, e potrà giovarsi della bravura degli attori; potrà cioè dare

per un certo tempo l'illusione dell'opera d'arte; ma nell'insieme l'opera sarà mancata.

Si lasci al soggetto la sua nervatura, il suo *senso*. Non si pretende che il cinema debba rinunciare a certe sue particolari necessità. Il regista interpreti il soggetto secondo la propria sensibilità, d'accordo; ma non si conti *soltanto* su di essa. Il suo ingegno brillerà di più adattandosi alle condizioni volute dalla trama (se la trama, s'intende, è *autentica*), che non obbligando la trama stessa ad adattarsi a certi motivi artistici in lui preesistenti. Il cinema non dovrebbe essere una scuola di vanità per nessuno, nè un campo sperimentale per dimostrare le proprie virtù o i propri virtuosismi; bensì un'arte nella quale ognuno fa la sua parte senza distruggere quella degli altri. Il cinema è il più grande esempio di arte fatta in collaborazione; ma collaborazione, dovrebbe intendersi, nel senso che ognuno porta il contributo delle proprie possibilità e competenze: perciò non ci dovrebbero essere sacrificati da una parte e trionfatori dall'altra.

Si conservi il *senso*, dicevo, anche se i particolari debbono essere mutati. Se un soggetto è caricaturale, non diventi sentimentale, se vuole esprimere una società popolare, non esprima invece una società borghese; se si fonda su un determinato ambiente, non si distrugga quell'ambiente. Non si riduca a romanzo d'appendice una vicenda che ha la sua ragione di essere nell'espressione di caratteri umani, o in qualche giuoco della sorte o magari in una burla o in un semplice dramma. Potremmo continuare per un pezzo. Ma basterà aggiungere che quando si affida un soggetto a uno scrittore, bisogna assicurarsi anzitutto che il particolare carattere artistico di quello scrittore non venga tradito. Se no, tanto varrebbe affidare la compilazione dei soggetti a una commissione di dilettanti scelti a casaccio in mezzo alla strada.

Ma qualcuno vorrà ascoltarci? Non credo. Io ho sempre visto l'autore di soggetti così umiliato, così disprezzato dagli uomini che gridano tutto il giorno a pieni polmoni, che comandano, che dirigono senza posa, e non mai ammettono di poter ascoltare anche un semplice consiglio da un letterato. Perchè troppi tecnici, troppi competenti, e anche fra i migliori, sono afflitti da una grave forma di superbia, che chiamerei appunto « superbia cinematografica », di fronte alla quale la cosiddetta albagia dei letterati è uno scherzo. Fra le centinaia di persone che lavorano per un film, il soggettista fa sempre la figura dell'intruso, del perdigiorno, del malinconico angustiato. In Italia e anche fuori d'Italia, in Francia, in America, dappertutto. Basta leggere, per convincersene,

le riviste straniere dove, come su questa, gli autori possono finalmente esprimere la loro opinione.

I letterati non vogliono collaborare? Ma sì che vorrebbero. Se non collaborano è perchè non è piacevole vedersi sempre sopraffatti, sempre traditi in mille modi, e soprattutto vedere che il proprio gusto personale non conta assolutamente nulla. Siamo giusti: come si può pretendere che uno scrittore, se ha fede nel proprio lavoro, debba rinunciare a qualsiasi forma di personalità? E per scrivere qualche pasticcio piagnucoloso, val proprio la pena di esporre una firma alla quale si è sempre cercato di fare onore? Ripeto, con certi criteri vigenti, i produttori farebbero meglio a farseli da soli, i soggetti; risparmierebbero anche quei soldi, non poi troppi, che tanto fanno pesare ai letterati.

Non bisogna chiedere agli scrittori di dare quello in cui non credono; costringerli, cioè, a lavorare senza passione. Nessuno negherà che ci si appassiona soltanto per le cose che si sentono, che vibrano nell'animo. E invece si obbliga la letteratura a fare col cinema un matrimonio d'interesse; e poichè la «dote» sta tutta dalla parte del cinema, ecco che la letteratura si trova poi addosso tutta la parentela. Tutti in casa, tutti a comandare, tutti intorno alla tavola a farsi servire da lei. Sgobbare, rabberciare, contentare tutti i gusti, prendersi i rimproveri e tacere. Perfino i servitori si crederanno in diritto di darle degli ordini, poichè non è lei che paga.

Matrimonio d'interesse, e a condizioni troppo disparate. Quando verrà il giorno, per la letteratura e il cinema, del matrimonio d'amore?

G. B. Angioletti

Considerazioni sulla sceneggiatura

Sono anni che si insiste nel richiamare l'attenzione distratta dei nostri produttori sopra la fondamentale importanza della sceneggiatura, e l'insistenza qualche cosa ha ottenuto. Infatti, a imitazione di quanto si fa altrove, è raro poter vedere oggi un nostro film la cui sceneggiatura non sia stata compiuta da parecchi sceneggiatori, e ciò dimostra, se non altro, le buone intenzioni.

Però, se si esaminano i film, anche quelli della più recente produzione, appare subito manifesto nella quasi totalità dei lavori, il poco equilibrio, la mancanza di una organica struttura e quella di una vigile e scaltra perizia narrativa delle sceneggiature sulle quali sono stati condotti, che in unione alla generalmente scarsa inventiva e freschezza di fantasia nel dettaglio descrittivo, e alla pesantezza e artificiosità della dialogazione accusano l'inettitudine e l'inattitudine degli scrittori da una parte, e dall'altra la debole esperienza e la mancanza di quel senso critico che assieme al senso animatore sono le qualità che si richiedono al produttore, primo responsabile della riuscita di un'opera cinematografica.

Se l'adozione dell'ottimo principio della sceneggiatura collegiale dimostra le buone intenzioni dei produttori, i pochissimi casi che abbiamo visto felicemente risolti (*Batticuore*, è il più convincente) provano per contro che, intorno al problema della sceneggiatura, nella loro mente esiste ancora parecchia confusione di idee. Anzitutto il fattore tempo è per essi, così ci si dice, questione trascurabile.

Si seguitano a commettere le sceneggiature con brevissimi e perentori termini di consegna, considerando questo lavoro alla stregua di un criterio industriale, come se il rendimento di un cervello fosse paragonabile a quello di un telaio meccanico.

Nessun capocomico, nessun editore, chiederebbe ad un autore una commedia o un romanzo in un mese, ma le sceneggiature invece i produttori italiani pare che le pretendano, come se la stesura di uno scenario non fosse, come è in realtà, un lavoro che per la sua stessa complessità esige il più riposato e digerito operare, lente e minuziose preparazioni, svariate manipolazioni, e che esclude l'improvvisazione, il *garibaldinismo* artistico, quello delle notti bianche soccorse da litri di caffè e da centinaia di sigarette care alla tradizione romantica. In un certo senso, uno scenario è paragonabile al tracciato di una strada, e come non si improvvisa un buon tracciato di strada così non si improvvisa un buon scenario.

Ma più grave ancora di questa abitudine in cui persistono i nostri produttori, appare quella della scelta degli sceneggiatori cui si affidano, la quale palesa una discreta ignoranza intorno all'essenza dell'opera cinematografica, o per lo meno la persistenza di un equivoco sulla sua natura, poichè seguitano ad immedesimarla o imparentarla con quella propria del teatro.

Esegesi e critica hanno ormai da molto tempo posto in evidenza la stretta consanguineità tra l'arte narrativa e il cinematografo. Un film, e quindi uno scenario, è prima di ogni altra cosa un racconto. Nella pratica corrente, Hollywood, e citiamo Hollywood come al più vasto campo di esperienza, recluta infatti tutti i narratori che può, li addestra alla speciale forma narrativa che richiede la sceneggiatura o li fiancheggia da specialisti della stesura, ma per questo lavoro non si vale affatto, salvo eccezioni che hanno più che altro fine pubblicitario, degli scrittori di teatro, neppure per i dialoghi: e il motivo di tale esclusione è da ritrovarsi nel fatto provato che l'arte e il mestiere dello scrittore teatrale sono in profondo antagonismo col cinematografo.

L'opera teatrale si esaurisce nel dialogo, il quale comprende e sottointende l'azione della vicenda, limitandola spazialmente e temporalmente con artifici scenici e dialettici, mentre nell'opera cinematografica l'azione è sciolta nelle sequenze visive come nelle pagine dell'opera narrativa; e sia nell'una come nell'altra il dialogo ha una funzione puramente integrativa: didascalica o pleonastica, a seconda, mai in ogni caso fondamentale. Tanto il narratore quanto il cineasta possono, a rigori, farne a meno od usarne a discrezione.

La tecnica del narratore è identica a quella del cineasta, mentre quella di cui si vale lo scrittore di teatro obbedisce ad altre leggi e convenzioni. Ora poichè ogni arte è, oltre altre cose, un mestiere, il quale

finisce col rendere sistematiche le attitudini e le capacità dell'uomo che vi si dedica, è facile prevedere quali saranno i resultati, quando per un lavoro che comporta la tecnica di un dato mestiere ci si affida ad uomini esperti nella tecnica di un mestiere diverso. Ed è il nostro caso.

Citare esempi e nomi non sarebbe opportuno, per la ragione che essi non contribuirebbero a confermare il nostro assunto, che non vuol essere categorico. Gli ambidestri non mancano mai in nessun campo, e può darsi che esistano scrittori di teatro che riescano anche ottimi sceneggiatori per il cinematografo, ma in linea generale noi non lo crediamo, ed è naturalmente contro il principio che muoviamo appunto, e non contro l'eccezione.

Ma pur senza far nomi ed esempi, basta una occhiata ai quadri dei sceneggiatori della nostra cinematografia per rendersene conto, e codesta occhiata val forse la pena di qualche osservazione.

Il folto dei quadri è costituito da sceneggiatori qualificati, cioè da uomini che si sono dedicati a questo genere supponendo di possedere, oltre alla facilmente acquisita pratica del mestiere, anche quelle doti native che sono proprie dell'artista e del narratore: supposizione che alla prova si è mostrata fallace in moltissimi casi, come abbiamo in principio rilevato.

Dopo codesti specialisti, tra i nostri sceneggiatori abbondano gli scrittori di teatro, e infine, ogni tanto vi compare qualche regista in vacanza. E la nostra rassegna finisce qui, perchè invano abbiamo messo tutto il nostro impegno nel cercare tra gli sceneggiatori italiani il nome di qualche romanziere o novelliere: tutt'al più vi figura, ma di sfuggita, quello di qualche giornalista. Del resto anche il contributo chiesto ai nostri narratori in tema di soggetti è quanto mai modesto, in paragone a quello chiesto agli autori di opere di teatro, e la ragione appare inesplicabile.

Campo chiuso, forse; oppure persistente ignoranza sulla natura dell'opera cinematografica; oppure, in ultima ipotesi, profonda, aperta sfiducia nei narratori italiani?

Non sarebbe affatto da meravigliarsi che si trattasse proprio di ciò. Da almeno un ventennio l'aristocratica giovane critica letteraria ha persuaso il lettore degli elzeviri di giornale, cioè tutta la media cultura, che in Italia non esistono narratori, o come tali ha indicato scrittori difficili, raffinati, letteratissimi, cimentatisi chi sa perchè in un campo, come il narrativo, che non era il loro, dimenticando che il genere narrativo,

ameno al tempo nostro, è e deve essere, senza intenzioni spregiative, il più popolare tra i generi letterari.

Perchè non possiamo vantare un Flaubert o un Cecov nostri e viventi, si è proclamato e si proclama che non possediamo romanzieri e novellieri che valga la pena di leggere. E sta bene. Non discuteremo in proposito per non uscir dal nostro argomento, limitandoci di chiedere però come allora si spiega il fatto che ci sono, proprio in Italia, centinaia di migliaia di persone che leggono fedelmente e appassionatamente i romanzi e le novelle pubblicati sulle riviste destinate al così detto «gran pubblico», romanzi e novelle dovuti quasi esclusivamente ad autori italiani.

Letteratura amena? Ma certamente. Ma viva, e molte volte non tanto banale e stucchevole, aderente alla realtà, onesta e per molti aspetti assai più sana di tante elucubrate opere di teatro: in ogni caso, e per quanto può interessare il nostro cinematografo, essa dimostra, come pare che si ignori che i suoi autori sono dotati di fantasia, di inventiva, che posseggono l'estro dell'intreccio e senso realistico del particolare e dell'insieme: tutte qualità essenziali per uno sceneggiatore, e che di raro è dato poter notare nelle sceneggiature dei nostri film, dai quali nessuno pretende, per ora, poesia, ma soltanto un po' di garbo e di schietta e disinvolta fattura.

TITO A. SPAGNOL

Il libro e il cinematografo

Qualcuno ha scritto, molti anni fa, che il cinematografo avrebbe soppiantato il libro, mezzo passatista e insufficiente ad esprimere e tramandare il pensiero.

Sbagliatissima profezia. E difatti, dal 1916, anno in cui fu espressa, essa è sempre più lungi dall'avverarsi. Non più, altrimenti, ristampe di Platone o di Vico, di Kant o di Gioberti, di Rousseau o di Rosmini; per conoscere e insegnare il loro pensiero basterà una serie di ingegnosi e semplici diagrammi. Non più romanzi o poesie; ma in luogo di essi narrazioni o descrizioni resi per fotogrammi. Come se un'opera di poesia o di pensiero fosse composta soltanto di sentimenti o di idee e non, invece, da un complesso inscindibile di potenza riflessiva e di potenza espressiva, di contenuto e di forma, di logica e di stile.

Non crediamo davvero che si possa con una macchina da presa sostituire lo stile di uno scrittore, come non crediamo che l'emozione visiva, rapida, cinematografica, sia pari alla emozione duratura e impegnativa della lettura.

Neppure tra la visione di un paesaggio sullo schermo e la descrizione sensibilizzata dall'artista dello stesso paesaggio in un libro esiste la minima equivalenza. Il paesaggio fotografato sia pure nel modo più suggestivo risentirà sempre della mancanza della comunione diretta tra chi descrive e chi ascolta. Quel tanto di meccanico che ne consente la riproduzione ne impedisce pure il suo stabilizzarsi e concretarsi in forma d'arte. Nè le cose cambieranno con l'avvento del « colore » nel cinema. Progresso tecnico, questo, importantissimo. Ma appunto soltanto tecnico.

Dunque il cinema non ha nè può avere soppiantato il libro; non ne ha diminuito l'importanza e la diffusione, anzi si è avverato spesso l'opposto e cioè che il cinema ha dovuto sempre più abbondantemente

attingere al libro (e per esempio nella sola America dal gennaio all'agosto del '38 su un totale di 340 soggetti soltanto 191 erano soggetti originali, cioè scritti per il cinema; ma anche tra essi la maggior parte risente dell'ispirazione se non della derivazione-libresca). S'è fatto dunque il cinema, da concorrente, buon tributario del libro; spesso ne ha addirittura favorita la diffusione e lo smercio.

Si pensi, ad esempio, alla *Famiglia Barrett.*

Quanti del foltissimo pubblico delle platee di tuttô il mondo che si sono commossi per le patetiche vicende familiari e amorose della poetessa, ne conoscevano l'esistenza e conoscevano quella del poeta Browning? E quanti, per la felice interpretazione della Shearer e per la bontà del film, non hanno poi cercato, acquistato e letto, non soltanto il romanzo *Flush,* di Virginia Wolf, da cui il film fu ricavato, ma anche i versi della Elisabetta Barrett e di Rodolfo Browning? Duplice, anzi triplice servizio reso dal cinema al libro.

E gli esempi potrebbero continuare, convincendo ognuno di questa conseguenza: che occorre sfruttare questo felice connubio tra poesia e cinema, tra la carta stampata e la pellicola per il comune beneficio.

Si immagini che si girasse in Italia una vita del Foscolo (e non mancano libri che potrebbero fornire una meravigliosa trama): se ne avrebbe, oltre che un film certamente migliore delle sciocche rifritture di sciocchissime commedie francesi, o delle malcucite sequenze di brani d'operetta e di canzonette da caffè concerto, un vantaggio grandissimo per la cultura popolare e per l'editoria, chè dopo un successo di un simile film, le opere di Foscolo sarebbero lette e rilette.

I problemi inerenti al libro e al cinematografo sono infiniti come infiniti sono i vantaggi che si potrebbero trarre, per il libro, da una intensa collaborazione fra produttori ed editori; infiniti i vantaggi di ordine morale e spirituale, visto che un film induce, specialmente i giovani, a leggere opere che altrimenti ignorerebbero.

Non è questo vantaggio piccolo, nè problematico, oggi che fra i giovani è sorto un bisogno nuovi di poesia, la quale non può scaturire che dal grande tronco della nostra cultura d'ogni tempo, dalla miglior tradizione della nostra razza, cioè dalle profonde radici spirituali della gente italiana.

Ma si dice che il gran pubblico, attratto dalle seduzioni delle sale cinematografiche, diserta le librerie, le biblioteche, e rimanda ad un domani sempre più ipotetico le buone letture.

E questo è vero, e questo è anche il fatto positivo da cui vogliamo partire per trovare forme di compensazione che valgano ad equilibrare le posizioni del libro e del cinematografo nel senso di conferire all'uno e all'altro mezzo educativo il posto che loro compete nella complessa attività dello Stato.

Abbiamo accennato ai servizi che il cinematografo può rendere *direttamente* (cioè per il suo frequente attingere alla letteratura) al libro.

È nostro parere, confortato da quello di alcuni dei maggiori editori che abbiamo in proposito interpellati, che molti altri potrà rendergliene *indirettamente*. Gli editori più solerti che valutano il problema del libro con un perfetto encomiabile senso dell'attualità fascista, al di fuori di ogni commerciale tornaconto, considerano il risultato industriale dell'attività libraria nel quadro della economia nazionale, e cioè sotto un aspetto di duplice interesse politico. I loro suggerimenti, dei quali possiamo soltanto accennare le linee principali, converrà perciò che vengano attentamente studiati dal Ministero cui compete la sorveglianza delle attività culturali e più propriamente cinematografiche e librarie.

Perchè, si domanda ad esempio Valentino Bompiani, nella sala di entrata dei cinema non si fa posto ad una esposizione delle principali novità editoriali e nei film Luce non potrebbero proiettarsi riproduzioni di volumi? oppure, come propone la UTET, scene riproducenti la complessa attività tipografica editoriale delle varie case?

Il Dr. Bardi, direttore della Libreria di Scienze e Lettere ritiene invece che quest'ultima forma possa, sull'esempio poco felice della propaganda filmata di altre industrie, ingenerare nel pubblico un senso di noia e propone di sceneggiare qualche parte di un libro nuovo annunziando questo solo dopo che le scene riprodotte abbiano, nella loro efficace e ben congegnata sequenza, procurato al pubblico un reale interesse, e quasi una curiosità. Curiosità che secondo l'Editoriale « Domus » potrebbe nascere anche dal vedere protagonisti di un film acquistare, leggere, commentare il libro che si vuol lanciare al gran pubblico. Una proposta singolare e degna di attenzione fa la Società Editrice Internazionale: istituire le *interviste cinematografiche* « tali da costituire autentiche scoperte di ambienti di romanzi celebri, case, paesi, episodi della vita di poeti viventi, ricreazione visiva e presentazione di tipi resi universalmente noti da libro, creati dalla fantasia dei narratori e ritrovati nel popolo ». Si adatteranno, ci domandiamo noi, i nostri scrittori, già così in sospetto di musoneria, a

una simile forma di pubblicità, che gioverebbe senza dubbio alla loro fama e al successo dei loro libri? Rimandiamo la soluzione di questo dubbio, che del resto potrebbe essere risolto da un referendum tra gli scrittori, ma vogliamo concludere questa breve rassegna degli spunti offertici dai dirigenti di alcune case editrici, riportando altra proposta della stessa Società Editrice Internazionale: far seguire alla rappresentazione cinematografica (non autónoma ma inserita in un qualsiasi film) di un paesaggio, di una città, di un luogo ricco di poesia, l'annuncio della letteratura più recente che quel luogo ha illustrato o da cui ha tratto ispirazione; sceneggiare brani di novelle e romanzi in modo incompiuto (come si fa ad esempio per la presentazione di film di prossima programmazione) sí da suscitare curiosità per il libro.

Si dirà che questo è un mezzo troppo scopertamente pubblicitario, tale da urtare le suscettibilità di coloro che considerano il cinematografo come arte pura e la letteratura come una zitellona assolutamente ostile a un simile connubio. Non non siamo di questo parere, perchè al contrario ci sembra che una collaborazione reciproca fra cinema e letteratura nei termini da noi ora accennati non potrebbe che tornare a vantaggio dell'una e dell'altra arte. E la dignità di ciascuna di esse rimarrebbe illesa, perchè non è il nostro uno stabilire sciocche gerarchie, supremazie in realtà insussistenti di questa o di quella attività artistica a scapito dell'altra: bensì è proprio uno stabilire, nella precisazione dei limiti di ciascuna di esse, una loro nuova e più ricca originalità e una maggiore capacità d'espressione.

FRANCO CIARLANTINI

Il cinematografo può, dunque, collaborare alla diffusione del libro ed essere utile in tal modo all'arte narrativa. Ma il cinema ha, inoltre e sopratutto, una sua autonomia artistica. Se, come nota l'A., non vi è equivalenza tra un paesaggio descritto da un narratore e il paesaggio visto sullo schermo, è necessario ricordare che non tanto in quella che vien detta « riproduzione meccanica di immagini » risiede l'arte del cinema, quanto nel modo con cui le immagini sono riprese, inquadrate, ecc., e nel loro montaggio nonchè in molti altri fattori; e gli stessi strumenti meccanici di cui il cinema dispone, possono essere sempre adoperati in funzione artistica da chi crea il film. (N. d. R.).

Note

1. *Da quando esiste il cinema, è sorta una specie di letteratura: quella dei bollettini pubblicitari delle Case di produzione. « Bianco e Nero », rivista di studi cinematografici, non vuole privare i suoi lettori della possibilità di compiere degli studi di psicologia; psicologia di esaltati ingenui apologeti quali sono i compilatori dei bollettini di pubblicità; ma questi, forse, raggiungono più facilmente lo scopo di far sorridere maliziosamente chi li legge, piuttosto che quello di contribuire al successo di film o di attori cui sono dedicati.*

GIUDIZI ANTICIPATI

La protagonista è una nuova attrice, * *, che già dalle prime riprese ha dato prova delle sue grandi qualità di artista e che si presenta come un'autentica rivelazione.

CARATTERE ARDENTE

È indubbiamente una delle giovani attrici italiane dotata di maggiore temperamento. È nata un diciotto del mese di marzo. Si compiace di rilevare che il suo carattere, ardente, estroso, facilmente infiammabile, è perfettamente conforme al carattere che gli oroscopi attribuiscono ai nati nel burrascoso mese di marzo.

INTERVISTA ALL'INGENUA STELLINA

Le chiedemmo di farci il favore di rispondere ad una lunga serie di domande che noi le avremmo fatto.

S'imbronciò per un momento, ma non si scoraggiò. Dopo un attimo di riflessione, guardandosi di sotto in sù, con appena una sfumatura d'incertezza nella voce, disse:

— Forse volete sapere quanti anni ho? Si? Ne ho diciassette e mezzo. Mi raccomando il mezzo. Non ve ne dimenticate. Ci tengo.

— State tranquilla. Ce ne ricorderemo.

— Poi volete sapere perchè mi sono messa a fare l'attrice cinematografica? Perchè i produttori hanno avuto fiducia in me e mi hanno detto di provare. Come vedete, sto provando, meglio che posso, a fare la « stellina ». E non crediate che questo mi costi fatica. Per me è un divertimento, girare. Io sono tutta felice quando mi trovo qui, in mezzo ai riflettori, alle macchine da presa, alle scene... Ci starei notte e giorno.

ATTORI TUTTI A POSTO

* * una seducente bruna nelle vesti dell'amica dello scassinatore ha creato un tipo indovinatissimo e spassoso. E poi il giovine * * nelle vesti di uno sportivo e tanti altri attori di contorno ma tutti a posto e tutti italiani. Bisogna, fra quelli spagnoli, mettere in prima linea la deliziosa * * che ha uno dei ruoli principali e che lo interpreta con vera arte. Girerà altri due film italiani, avendola i nostri produttori subito adocchiata come una vera rivelazione. Ella rappresenta il vero tipo della ingenua e la sua freschezza, rivelano in pieno i suoi diciotto anni e la innata spontaneità nella recitazione oltre alla perfetta fotogenia.

Nota competenza e perfetta organizzazione

Il film a carattere internazionale prodotto dal Consorzio * è quasi al termine della sua lavorazione. Il regista * * che ne cura la direzione artistica con la nota competenza che gli viene da numerosissime prove brillantemente superate, si accinge a girare la ultime inquadrature negli sfarzosi ambienti interni ricostruiti dall'arch. * *. La perfetta organizzazione di questo film, che ha permesso di realizzarlo secondo le date prestabilite, è stata svolta dal direttore di produzione * *.

Lode ai produttori

Il nuovo interessante film della *, dopo le riprese di Capri e di Genova, continua a girarsi in esterni e in interni a Venezia. La numerosa compagnia, con a capo il commendator * *, Consigliere Delegato della Società, il direttore di produzione * * ed il regista * *, si è installata in questi giorni nell'Albergo Danieli, dove vengono effettuate numerose riprese interne. L'albergo famoso fornisce così scene autentiche a questo nuovo film italiano e ciò va a lode dei produttori che desiderano presentare la vicenda negli ambienti « veri » nella quale si svolge in parte.

Il fantasma del regista e la pietra angolare

In questi grandi film di ambiente storico-fantastico la produzione è la pietra angolare che consente al regista di realizzare sul solido il suo fantasma.

La celebre signora

Infine è venuto il turno delle romanze da lei ancor più rese celebri delle opere « Lucia di Lamermours » (*sic*) e « La sonnambula » e infine le difficoltosissime « Variazioni del Carnevale di Venezia ». Come si sa queste variazioni hanno tali difficoltà che ben poche cantanti sono state e sono in grado di cantarle. I gorgheggi di questo pezzo arrivano a tali perfezioni, cantati dalla * *, che è quasi impossibile distinguere quando sia lei e quando sia il flauto a modularli! Tutti i componenti l'orchestra e le moltissime persone accorse ad ascoltare il prodigio di quella voce sono scattate in vere ovazioni dopo che la celebre signora ha finito d'incidere un pezzo.

Notorietà e intelligenza

Come si sa questo film è diretto dal noto regista spagnolo * *, che però si avvale per la versione italiana della regia di * * che è un intelligentissimo giovine a cui si deve anche il soggetto scritto in collaborazione con * *: quest'ultimo è poi anche il direttore di produzione.

La quinta teatrale e la quinta elementare

L'ampio salone e la vasta e principesca anticamera che lo precede, sono stati costruiti in modo che non una sola inquadratura dia, nemmeno per un istante, l'idea della quinta teatrale e dell'artificio.

Tragici balli d'oltre mezzanotte

Che cosa accade al « Club Paradiso »? È quello che in un'incomparabile cornice di eleganza, di lusso, di brio, di spensieratezza e di bellezza descrive il film * * *. Film altamente emotivo e appassionante, solleva il velo sui tenebrosi misteri dei locali notturni d'America, ove Vizio e Bellezza, Luce e Delitto formano le coppie fisse dei tragici balli d'oltremezzanotte.....

2. *Non ci siamo mai dati pensiero di suggerire a industriali del cinematografo dei metodi per meglio effettuare la pubblicità ai film da essi prodotti e lanciati. Converrebbe tuttavia che essi usassero di una maggior cautela nel tradurre titoli di film stranieri e nel produrre manifesti che raffigurano, in sintesi, il soggetto del film. Tipico esempio di un film trattato male, in questo senso, dagli industriali e commercianti, è « Of Human Bondage »;*

un film che giunge in Italia dopo cinque anni, è vero, ma che per questo non meritava dei manifesti tanto di cattivo gusto come quelli che la Ditta di noleggio italiana ha preparato, nè un titolo come « Schiavo d'amore ».

3. *Esiste, ormai, un gergo cinematografico. Esso è basato, talvolta, sulla cattiva traduzione di parole straniere, o sulla errata interpretazione di parole italiane. Ancora oggi vi sono persone che vivono nel mondo del cinema, le quali chiamano, erroneamente, « cartoni animati » i « film di disegni animati », avendo a suo tempo qualcuno tradotto la parola inglese « cartoon » che vuol dire « vignetta » in « cartone »; ancora oggi qualcuno parla di « scenario » mentre dovrebbe dire « scenografia » o « allestimento scenico », e dimentica che « scenario », parola italiana e adottata ormai all'estero (in America, in Gran Bretagna, in Francia), vuole dire copione, manoscritto del film, soggetto elaborato.*

4. *Pullulano in Italia, nel campo cinematografico, le giovani attrici, le scoperte, le rivelazioni. In molti film italiani si notano queste faccie nuove; inespressive spesso; perciò il pubblico è indotto a credere che la presenza di tali nuove cosiddette attrici nei nostri film sia dovuta non tanto alla loro bravura ma ad altre cause remote. Vi sono infatti non poche di queste cosiddette attrici che confondono il « saper recitare » col farsi fotografare ed avere la propria immagine pubblicata su periodici illustrati. Questi periodici sono molto condiscendenti, fin troppo. Le aspiranti attrici fraintendono queste cortesie e pensano che siano dovute alla propria bravura.*

5. *In un suo discorso ai produttori italiani, il Ministro della Cultura Popolare ha suggerito di assumere in ogni casa di produzione una o più persone allo scopo di selezionare i soggetti originali, di scegliere dei soggetti da opere letterarie preesistenti, di stendere gli scenari e le sceneggiature. A tutto oggi non ci risulta che i suggerimenti suddetti siano stato corrisposti. Mentre invece ci risulta che troppi sono ormai i film italiani, eseguiti in questi ultimi tempi o in via di esecuzione, assolutamente « copiati » da film stranieri.*

6. *Vi siete mai accorti che gli anti-teorici, gli anti-intellettuali, i cosiddetti propugnatori della pratica credono che la « giraffa » si trovi al giardino zoologico e che i « gobbi » siano degli infortunati da natura? Già, perchè per troppi la « pratica » consiste solo nel non avere idee.*

Notiziario tecnico

Proiezione con lampade fredde.

Si manifesta quest'anno la tendenza a risolvere uno dei più delicati problemi della produzione — quello della infiammabilità della pellicola — ricorrendo, anzicchè ad un nuovo supporto di materiale più refrattario al calore, all'uso di sorgenti luminose da proiezione che non emanino radiazioni calorifiche.

La società Philips già da qualche tempo esegue interessanti esperienze in questo senso utilizzando lampade a grande brillantezza che sfruttano la scarica nei vapori ad alta pressione.

Il problema tecnico può essere posto sotto questi termini:

L'illuminazione di uno schermo di proiezione, qualunque sia la sorgente di luce, dipende dalle dimensioni della finestra di proiezione (poco più di tre centimetri quadrati), dall'apertura utile dell'obbiettivo nonchè dal fattore di rendimento del proiettore che, per otturatore in marcia, è di circa 0,25.

Con una lampada ad incandescenza si può ottenere un flusso luminoso pari a circa 600 lumen; con un arco da 45 Ampere un flusso luminoso di circa 2500 lumen. Con uno schermo di 30 metri quadrati si avrebbero per le densità di illuminazione rispettivamete i valori di 20 e di 80 lux circa.

Le prove eseguite adoperando come sorgente di luce fredda le lampade a vapore di mercurio a scarica rinforzata danno rendimenti che sono assai prossimi a quelli ottenuti con l'arco da 45 ampere per quanto riguarda la densità di illuminazione dello schermo e sono invece molto migliori per la qualità della luce ottenuta.

Lo spettro luminoso del mercurio sotto alte pressioni è costituito da uno spettro a linee discontinue nei colori verde, giallo e bleu sovrapposto ad uno spettro continuo che, aumentando la scarica, si avvicina sempre più a quello di un solido incandescente. L'esperienza ha dimostrato che, usando la lam-

pada a vapore di mercurio, con un filtro giallo per l'assorbimento dell'eccesso dei raggi bleu, e con settori di otturazione trasparenti o rossi, al posto di quelli opachi, la luce ottenuta sullo schermo si avvicina a quella solare.

I vantaggi che derivano dall'uso di queste sorgenti di luce sono evidentisssimi: tra l'altro ricorderemo l'annullamento della stanchezza visiva prodotta nello spettatore da luce dissimile da quella cui l'occhio è abituato e la eliminazione del pericolo di infiammabilità del supporto di celluloide della pellicola.

Resta a dire qualche cosa riguardo all'utilizzazione di lampade del tipo descritto. La colonna luminosa della lampada a vapore di mercurio ha una lunghezza di un centimetro ed il diametro di un millimetro. Per ottenere sulla finestra di proiezione una distribuzione uniforme del flusso luminoso si fa uso del dispositivo ottico indicato nella fig. 1.

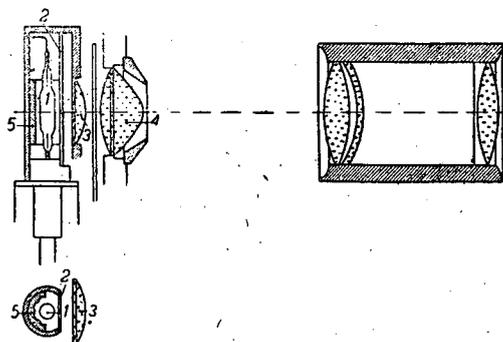



Fig. 1

La lampada 1 è montata in una cassetta metallica che a sua volta è situata nell'interno di un tubo percorso dall'acqua di refrigerazione. La cassetta è chiusa anteriormente da un vetro piano 2, davanti al quale si trova una lente piano convesso 3 che riceve la duce della lampada sotto un angolo di circa 90 gradi. Questa lente dà una rifrazione relativamente debole per il fatto che una sua faccia è a contatto con l'acqua. È prevista allora una seconda lente condensatrice assai forte (4). Nello spazio tra 3 e 4 si trova l'otturatore. La luce irradiata verso la parte posteriore della lampada è recuperata da uno specchio cilindrico 5 il quale tuttavia non deve essere costruito in modo da concentrare la luce nell'interno della lampada ma nelle vicinanze esterne di essa. Infatti la rifrazione intensa operata dal quarzo di cui è costituito l'involucro della lampada annullerebbe il vantaggio ottenuto col recupero. Se nonostante l'uso di due condensatori l'illuminazione sulla finestra di proiezione fosse non uniforme è previsto l'uso di un vetro opaco da disporre tra la lampada ed il primo condensatore.

L'uso di queste sorgenti luminose dà a parità di rendimento luminoso con un arco un'economia di consumo dell'energia elettrica pari a circa il 50 %. In considerazione dei vantaggi ora ricordati la società costruttrice ha costruito un complesso da proiezione equipaggiato con lampade a vapore di mercurio.

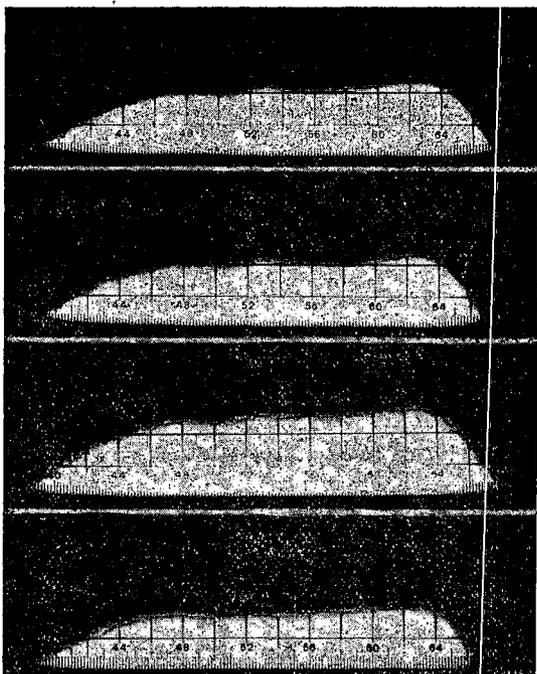
MATERIALE NEGATIVO CINEMATOGRAFICO.

La Kodak ha messo in commercio tre nuovi tipi di negativo cinematografico: la Pius X, la Super XX e la Background X. Le caratteristiche essenziali di un'emulsione che serva agli scopi cinematografici sono, come è noto, la rapidità, la finezza della grana, la latitudine di posa nonchè la regolarità del prodotto.

FIG. 2

La nuova pellicola Plus X è notevolmente più rapida della Super X, pur presentando una finezza di grana ancor più notevole. È particolarmente adatta per le riprese nei teatri di posa.

La Super XX ha un'emulsione estremamente rapida e quindi adatta per riprese in condizioni di luce sfavorevole.

La Background X è infine adatta per negative destinate a dare positivi per la proiezione posteriore dello sfondo; questa emulsione rappresenta un notevole progresso per finezza di grana e per rapidità rispetto alla Background Pancromatica alla quale si sostituisce.

La sensibilità cromatica di questi tre tipi di pellicola oltre ad essere altissima, si avvicina maggiormente a quella dell'occhio, in modo speciale verso il verde. Nella fig. 2 sono riportati gli spettrogrammi delle tre emulsioni ora ricordate in rapporto a quella della Super X.

I fattori dei filtri, impiegando luce naturale, sono indigati nella seguente tabella:

FILTRO	PLUS X SUPER XX	BACKGROUND X
Aero 1	1,25	1,25
Aero 2	1,5	1,5
3-N-5	4	4
5-N-5	5	5
G	3	3
23 A	4	4
ND. 0,25	1,8	1,8
ND. 0,50	3,1	8,1

Nella fig. 3 sono indicate le caratteristiche del tempo-gamma di sviluppo delle tre nuove pellicole. Le differenze del tempo di sviluppo atte a stabilire il valore del gamma raccomandato (0,65) sono espresse in percentuale rispetto al valore della Super X. Si nota che la Plus X richiede quasi lo stesso tempo di sviluppo della Super X, mentre la Super XX per giungere al valore del gamma di 0,65 richiede uno sviluppo più lungo di circa il 50 %; la Back-

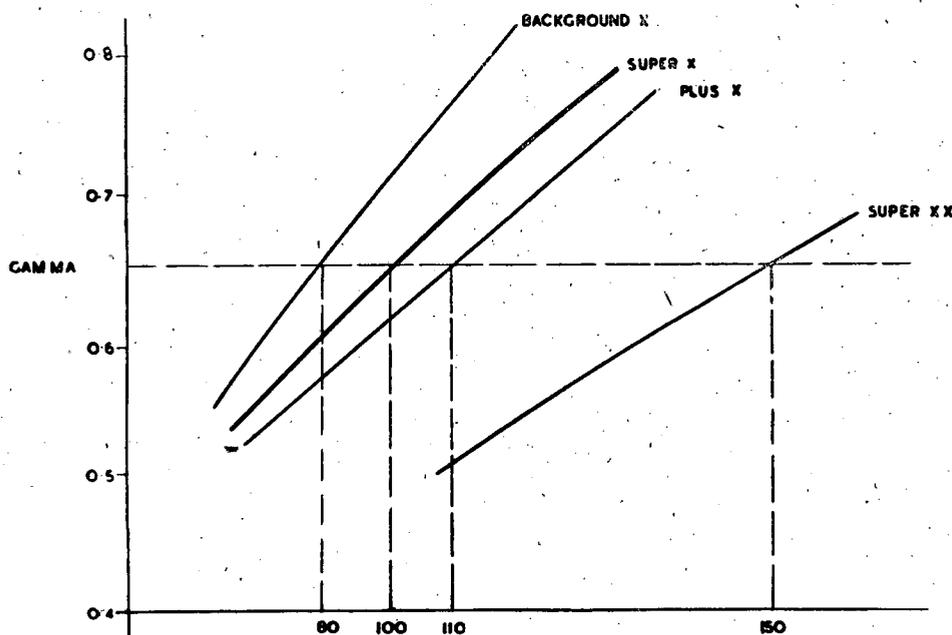



Fig. 3

ground X invece, per ottenere lo tesso valore del gamma, richiede un tempo inferiore di circa un 20 % rispetto a quello della Super X.

La luce di sicurezza per il trattamento di queste pellicole deve essere fornita attraverso il filtro Wratten Serie II, usando tutte le precauzioni derivanti dalla maggior sensibilità delle emulsioni.

La formula che la Kodak consiglia per lo sviluppo delle emulsioni ora ricordate è la seguente:

Metol	gr.	2
Idrochinone	»	2
Solfito di sodio anidro	»	100
Borace	»	2
Acqua sino a formare	cc.	1000

Un nuovo metodo di sviluppo.

La casa Perry e Houston di Hollywood annunzia di aver esperimentato un nuovo metodo di sviluppo, detto P. e H., al quale attribuisce i seguenti vantaggi:

Aumento della rapidità nel rapporto dal 200 al 400 %;
Definizione delle immagini superiore a quella ottenuta con i migliori rivelatori;
Rappresentazione migliore dei dettagli in ombra, i quali divengono indipendenti dalle luci forti;
Aumento apparente della latitudine di posa;
Eliminazione totale del velo di sviluppo;
Aumento della finezza della grana;
Effetti di terza dimensione.

Questo nuovo procedimento di sviluppo parte dal seguente presupposto: se si fa penetrare nell'emulsione una quantità calcolata di agente sviluppatore in modo che lo sviluppo dei punti colpiti da luci intense si arresti ad una certa densità, e se l'emulsione, dopo rapido fissaggio, è immersa subito in una soluzione inattiva, si verifica il seguente fenomeno: le parti che hanno ricevuto forti quantità di luce si sviluppano rapidamente per arrestarsi ad un valore che dipende dalla loro impressione, mentre i punti colpiti da debole illuminazione continuano a svilupparsi lentamente. Il controllo delle concentrazioni dello sviluppatore permette di fermare lo sviluppo delle luci forti ad un dato valore; i punti colpiti da luce media ed i dettagli nelle ombre possono quindi essere portati al loro giusto valore.

Però il procedimento ora esposto dà luogo a non poche riserve.

È noto che in pratica, sebbene ciò contrasti con la teoria, si può influire in una certa misura sull'andamento dello sviluppo usando dei rivelatori di efficienza nota. In questo caso è possibile togliere l'emulsione dal bagno sviluppatore, quando però la reazione è finita, e levarla superficialmente per poi ricoprirla di un liquido inattivo che permetta allo sviluppo di continuare lentamente la sua azione.

Questo fatto, segnalato più volte, ha creato dei disaccordi tra i partigiani del metodo corrente e gli sperimentatori del procedimento P. e H.

Gli ideatori americani attribuiscono i vantaggi del loro metodo al fatto che i bromuri e gli ioduri, divisi nella reazione chimica, sono meglio utilizzati. Il sistema pare che offra dei grandi vantaggi anche dal punto di vista della granulazione.

Da quanto si è detto ora, dal confronto delle ipotesi sullo sviluppo, dall'esame delle nuove teorie che vengono rese note ogni giorno ed infine dopo la teoria dell'immagine latente che segue alla scoperta di Sheppard sui germi del solfuro d'argento, si può anche affermare che il vecchio metodo classico di sviluppo può non essere il solo possibile.

Gli autori del nuovo metodo non hanno per ora reso di pubblica ragione nè le formule dei loro sviluppatori nè quelle delle soluzioni dette inattive.

I film

TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Imperator Film - *Direttore di produzione*: Federico D'Avack - *Regista*: Corrado D'Errico - *Soggetto* tratto dalla commedia « Ruota » di C. V. Lodovici - *Sceneggiatura di* Ettore M. Margadonna - *Interpreti*: Luisa Ferida, Camillo Pilotto, Germana Paolieri, Mino Doro, Umberto Sacripante, Guglielmo Sinaz, Fausto Guerzoni - *Operatore*: Akos Farkas - *Musica e direzione musicale*: Costantino Ferri - *Metraggio*: m. 1960 - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio EIA.

Tutta la vita in una notte si è ispirata, dice una didascalia iniziale, al dramma *Ruota* di C. V. Lodovici; ma in realtà il film ha vaghi punti di contatto con l'opera teatrale e mentre questa è un « viaggio di fantasia », una sbrigliata galoppata nel mondo della poesia, con un dialogo immaginoso e personaggi, che si liberano spontanei e vivi dalla sapiente tessitura del dramma, l'altro è un giallognolo pullulare di situazioni prosaiche, che aspirano, per la loro pantanosa sostanza, all'alone del mistero.

Della *Ruota* di Lodovici, infatti, non è rimasto, nel film, che il nome di qualche personaggio: Maria, Francesco, Tramontana, soltanto nomi, che non hanno volto o un volto molto dissimile da quello immaginato dal commediografo. I caratteri stessi sono cambiati: Maria, creatura fervida e sognante, nel film diventa una donna, che tradisce, nella intenzione, il marito, comunicando, attraverso il telefono di servizio, con un amante che non conosce. Tramontana è un petulante e filosofo manovale-guardafili, che semina sentenze e motti acri, come noccioline di ciliegie. Francesco, infine, da pedante maestro di scuola e senza estro, diviene un impiegato ferrovario, esuberante, che si incapriccia di una volgare avventuriera e trascura la moglie che soffre perciò l'ansia della evasione. Anche l'ambiente muta dall'una all'altra opera. L'ufficio postale di Pianereggi, paese irreale, diviene la stazioncina di Mezzaselva, paese del Trentino. Ed è una stazione che si popola, causa la fermata straordinaria e forzata di un treno, di una carovana di gente, biscazzieri e donne di mondo, giovanotti danarosi e signorine fatali, un campionario di persone, realizzato nel film con quanto la società borghese espone sui marciapiedi. Oltre a questi tipi, vi sono dei personaggi, che hanno, nel film ove non siano stati introdotti di viva forza, una funzione e una struttura nuova rispetto al dramma originale: la loro esistenza è determinata dal diverso svolgimento e dal racconto proprio ed esclusivo del film.

A volere indagare, sarebbe, però, facile trovare la radice di personaggi come Walter, impersonato da Um-

berto Sacripante, o come Giorgio (Mino Doro) o come Giulia (Germana Paolieri) in un particolare scenico, in un motivo visivo o sonoro, come, d'altra parte, sarebbe facile seguire il lavorio piuttosto ingrato dello sceneggiatore E. M. Margadonna, che ha dato concretezze ed evidenze non necessarie a creature, a spunti, a immagini, che nell'originale avevano il sapore di un gioco fantasioso e di una nota spirituale. Ma sarebbe inutile fare questi raffronti: il dramma e il film sono due cose diverse, due opere opposte, di cui l'una, il film, ha alterato la propria carta di identificazione per essere scambiata con l'altra.

* * *

È meglio pensare al film, come a lavoro a sè, del tutto originale. La parte tecnica è di buona fattura, a considerarla distaccata dalla sostanza poetica, che dovrebbe, invece, animare. Il film poggia su basi realistiche, ed è architettato attorno a una rettorica di effetti, esteriori, che riducono il racconto nella misura di una rappresentazione di fatti più che di sentimenti. L'azione, che è buona regola porre a nucleo di un film, non è la cronaca di un avvenimento (il che potrebbe sembrare anche ovvio), ma è la vitalità di un sentimento, che si manifesta attraverso a un dispiegarsi di atteggiamenti e di parole, di mimica e di voce. Nessun fatto per vertiginoso e meraviglioso che sia ha tanta suggestione, come il sentimento di quel fatto; come la luce, in cui il fatto è avvolto e che è il riflesso della poesia e della personalità, di chi fa il film.

D'Errico possiede un certo sapore americano di racconto, la conoscenza dei carrelli e delle panoramiche, e l'impiego della sorpresa nel muovere i personaggi e nell'agitare il dramma; ma egli adopera questi mezzi esteriori un po' alla superficie e senza parsimonia, per cui l'abbondanza degli effetti nuoce alla armonia del film: gli attori impongono le loro facce, come se fossero degli eroi e come se qualunque cosa, anche quotidiana o meschina, che facciano, avesse il rilievo di una fatalità risolutiva.

La ricerca del « trill » o del brivido ad uso di folle sterminate è un problema che può interessare gli americani, che sono maestri della concentrazione nervosa e della sintesi dialettica di un soggetto, ma non crediamo che possa interessare un pubblico come il nostro, la cui necessità prima e immediata è nell'ordine dello spirito, per cui non importa tanto l'effetto quanto la sostanza, non tanto il fatto quanto l'azione. A questa stregua, non si è invano prodighi di carrelli e di inquadrature strane: *Tutta la vita in una notte* ha il male di avere esasperato fino al parossismo un normale fatto di cronaca, anche nel senso che i personaggi del film sono gente di tutti i giorni ed hanno un modo di pensare e di agire, che pensiamo abbia ricetto solo nella fantasia borghese e di qualche adolescente provinciale, malato di libri gialli. L'effetto tecnico ha bisogno, come la stricnina, di essere dosato. Per citare un esempio circa la potenza di un effetto che sia bene azzeccato, ricordiamo il carrello aereo di un film recente: *L'inesorabile*: un magistrato, un pubblico ministero, severo e scrupoloso nell'adempimento del suo dovere, è stranamente preso da smania omicida, contro la moglie, che egli ama appassionatamente, perchè crede, pazzo di gelosia, che ella lo tradisca: accade che egli scendendo dall'automobile, davanti alla casa di un amico di famiglia veda dalla finestra la moglie in colloquio appunto con l'amico: egli è preso dell'impulso di uccidere: allora la macchina da presa che lo inquadrava dall'alto e da vicino, si alza rapidamen-

te ad altezza considerevole, impicciolendo di colpo la figura dell'attore: l'uomo è divenuto un moscerino. Il carrello è qui l'acme dell'azione e rompe la comune maniera di taglio e di quadro, che sino a questo punto ha incorniciato il racconto drammatico. Ed è tanto più efficace, in quanto è eccezionale ed è applicato in una situazione di forte intensità. Che se il regista avesse creduto opportuno per semplice sfoggio di abilità tecnica riempire il corso del film di effetti similari, senza alcun rapporto con la sostanza, avrebbe commesso un grave errore di misura. Nell'esempio che segue invece, tratto da *Tutta la vita in una notte*, si può facilmente notare come le proporzioni siano completamente alterate.

1) *Ufficio del telegrafo*. (P. M.) - Maria di fronte. Francesco di profilo.

MARIA: Credi di farmi paura? Fuori il mio denaro!

Francesco (seguito in panoramica da p. p. p. a c. m.) va al tavolo e apre il cassetto. (La macchina avanza fino a scoprire le mani che aprono il cassetto e prendono una busta. Entrano in campo le mani di Maria, prendono la busta, che è stata messa sul tavolo. Seguendo il movimento delle mani di Maria, la macchina inquadra in P. M. Francesco).

FRANCESCO: Me la pagherai.

2) *Stanza di Maria*. (P. M.) Giulia l'avventuriera fruga nel cassetto di un armadio. (Musica).

3) *Interno della stazione*. (C. L.). Dall'alto di una scala, la ringhiera in legno taglia trasversalmente il quadro. In basso si apre una porta, ne esce Maria, che sale le scale (panoramica accompagnando Maria che avanza fino a P. P.) (la musica si incupisce).

4) *Corridoio del piano superiore*. - L'ambiente è oscuro. Da una porticina sulla destra esce cauta Giulia, che si avvia verso il fondo. Sulla sinistra appare di spalle Maria. Giulia entra in una porticina di fondo, laterale. Maria attraversa il campo ed entra nella sua stanza da cui è uscita Giulia.

5) *Stanza di Giulia*. (P. M.) Giulia di profilo presso un cassettone, sta riempiendo uno spruzzatore, con una boccetta di profumo. Nel fondo si apre la porta ed entra Maria.

GIULIA: Potevi chiedere permesso. No?

Maria avanza in silenzio, si appoggia con un gomito alla spalliera del letto.

MARIA: E tu l'hai chiesto per entrare in camera mia?

GIULIA: Storie.

6) (P. M.) Giulia di profilo. Entra in campo Maria.

MARIA: Che cosa sei andata a fare in camera mia? Rispondi.

GIULIA: Smettila.

MARIA: Ladra!

GIULIA: Bada come parli.

Maria tenta di prendere la boccetta di profumo che Giulia ha in mano.

MARIA: Ladra. Ladra. Ladra di tutto!

GIULIA: Lasciami villana, ti insegnerò io l'educazione.

MARIA: Ed io t'insegnerò l'onestà.

Maria le strappa la boccetta dalle mani.

GIULIA: Cù, cu.

Il dialògo pedestre, gli ambienti diversi, le inquadrature, come quella n. 3 dall'alto, che sembra preparare un evento di importanza straordinaria, la fotografia contrastata, la lunghezza del ritmo e le pause, concorrono a caricare di mistero e di dramma il piccolo urto di due donne, all'apparenza comuni.

Se il pubblico a questo punto reagisce, non è certamente perchè non capisca la tecnica, ma perchè avverte come questa tecnica, materialmente corretta, sia inurbana e superficiale, inaderente al significato della scena: la nuvola di rumori che oscura la vita

di comuni essere mortali non è un temporale o un tifone devastatore.

Tanto più che l'evolversi del racconto porta poi a conclusioni pacifiche, borghesi, di accomodamento generale.

La preponderanza dell'effetto sulla elaborazione spirituale del film si riscontra anche in altri esempi. La insistenza con cui si tiene per lungo tempo Sacripante di spalle per creare nello spettatore l'ansia di sapere chi è lo sconosciuto e quale faccia abbia, è così puerile e maldestra da disturbare l'equilibrio della scena per tutta una serie di sequenze. Le inquadrature mal prese o mal disposte falsano a volte un intero dialogo: come allor che Maria e Tramontana si palesano le loro inquietudini, con una piena confessione: i due sono divisi da un enorme tubo di stufa che porta una decorazione stridente con il valore della scena. In molte inquadrature oggetti in primo piano schiacciano il valore figurativo degli attori. Bottiglie, credenzoni, chicchere, sbarre, telegrafi, rotelle hanno preso una importanza che supera quella delle persone. Una inquadratura che ci sembra felice è quella in cui dal primissimo piano di due isolatori elettrici di un palo telegrafico, sul quale è arrampicato Tramontana, si vede avanzare dal fondo della selva Francesco con la uccelliera. Gli isolatori, in questo caso, che rappresentano — parte per il tutto — i fili del telefono entrò cui corre la conversazione della moglie di Francesco e dell'amante hanno giusto rilievo rispetto al marito ignaro e tradito, che va a caccia di uccelletti. Anche gli oggetti quindi concorrono a creare un modo di racconto, quando siano usati con economia e al momento opportuno, come l'aggettivo, se il confronto regge, che non deve mai soffocare il sostantivo.

La parte più povera del film è la recitazione: dilettantesca, fuori fase o pesante. Genericamente, l'espressione dialogica è caratterizzata da una frettolosa cadenza, che non accentua i toni e butta via le parole, che non ha ricchezza melodica e vagamente ricorda il doppiato, come si usa oggi. E la espressione mimica ha scarsi tratti, distintivi del carattere di ciascun personaggio. Il patrimonio figurativo della Paolieri è rappresentato da qualche pacchetto di sigarette che fumacchia qua e là, dal fatto che si sdraia sul letto con le scarpe, e da una boccetta di profumo: poco per una avventuriera, che suscita fatalmente lo scandalo e il dramma. Evidentemente le creature dell'arte di questa attrice, spoglia di « sex appeal », sono bene diverse da quelle che le hanno affidato: basta osservarla, quando con una valigia in mano, sulla porta dello stanzone del telegrafo, guarda Maria (Luisa Ferida) e Giorgio (Mino Doro) abbracciati. Niente è più buffo e più misero, penosamente brutto di quella figuretta sciatta che in posa, come il David fiorentino, vuole lanciar la fionda del suo cinismo. Se la memoria non ci inganna, in un solo film, la Paolieri ci è sembrata adatta, nel film *Wally*, di Brignone, dove la inquieta protagonista aveva nella sua magra figura e nel suo volto nervoso una sorgente pura di spiritualià. Questa attrice potrebbe indubbiamente fare molto. Un altro attore che potrebbe essere un buon elemento, ma come tipo di caratterista, è Fausto Guerzoni: qui egli fa il manovale-guardafili, un ibrido ferroviere con berretto dalla linea ondulata, così fuori d'ogni divisa, da indispettire tutta la classe dei ferrovieri italiani. Sacripante e Pilotto non hanno ancora trovato il regista che fa per loro. Gli altri sono inefficaci.

VORREI VOLARE
(IT'S IN THE AIR)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: A.B.D.F. Associated British - *Produttore*: A. Basil - *Regista*: Antony Kimmins - *Interpreti*: George Formby, Polly Ward, Garry Marsch, Julen Mitchell, Jack Hobby, C. Dernier Warren, Michael Shepley, Hal Gordon, Ilena Syla, Frank Leighton - *Operatore*: Ronald Neame e Gordon Dines - *Fonico*: Eric Williams - *Musica e direzione musicale di* Ernest Irving - *Metraggio*: m. 2011 - *Casa di doppiato*: Cinecittà - *Distribuzione per l'Italia*: Manenti Film.

Viveva tranquillo in Inghilterra un applaudito attore di varietà: George Formby. Calcava seralmente le scene dei teatri e dei « music halls » di Piccadilly, faceva smorfie grottesche con il suo volto da faina, rallegrando i bravi londinesi, e soprattutto cantava canzoncine di metro stretto sul fruscio del suo banjo. Qualcuno nell'ombra pensava al buon George e per lui scriveva quel soggetto che da noi è andato sotto il titolo di *Vorrei volare*. Originariamente si chiamava *It's in the Air* e non c'era proprio niente di male ad averlo tradotto. Il soggettista, aiutato da uno sceneggiatore senza pietà nel furto dei vecchi « gags », metteva su per il nostro buon George una trametta aviatoria sulla falsa riga di tanti lavori americani del genere e non contento di questo, ricopiava lo scenario di uno scadentissimo e farsesco film francese sacrosantemente fischiato sui nostri schermi un paio di anni fa. Fortunatamente per George, fra tanto tradimento, la faccenda veniva affidata al regista Antony Kimmins, il quale, pur non essendo un asso, riusciva a mettere un pò d'ordine fra tanta ruberia, smarciandola con una certa disinvoltura.

La trama eccola in quattro parole. C'è un giovanotto che vive in un paesino inglese con la sorella fidanzata ad un aviatore. La smania di volare s'impossessa anche del futuro cognato. Rifiutano di arruolarlo perchè la sua faccia non ispira fiducia. Ma un giorno egli indossa la divisa del fidanzato della sorella e per certe complicazioni deve presentarsi al campo di aviazione, dove gli capitano un sacco di avventure e dove si innamora della figliuola piuttosto bruttina del sergente istruttore. La sua permanenza al campo dà modo di sciorinare una interminabile serie di trovate piuttosto divertenti, tutti vecchi « gags » spolverati e rimessi a nuovo, ma che passano senza proteste. Finale di acrobazie aeree, quando il buon George si trova per sbaglio a pilotare un apparecchio senza averlo mai visto e conosciuto.

Nella sequenza della notte passata in casa del sergente istruttore ed in quella finale, la mano del regista è stata piuttosto abile, dosando gli effetti e valendosi di un montaggio rapido in cui si alternano le inquadrature che mettono in primo piano tutte le smorfie convulse dei protagonisti del film. Le canzoncine George Formby le canta piano piano, con una certa grazia e senza dilungarsi troppo. E di questo dobbiamo essergli grati. Gli altri attori, tutti di secondo piano, agli ordini delle pazzie che combina l'improvvisato aviatore. Si nota, perchè è bionda, Polly Ward che finisce per sposare il nostro buon George. La cosa più notevole del film è un superbo uso del « trasparente » durante le pazzesche acrobazie del finale. La musica è fatica di ordinaria amministrazione e brutta la fotografia. Il doppiato non ha suscitato proteste.

DIAMANTI

Origine: Italia - *Produzione*: Alfa Film - *Direttore di produzione*: Eugenio Fontana - *Soggetto* tratto dal romanzo « A bocca nuda » di Salvator Gotta - *Sceneggiatura di* Camillo Mariani dell'Anguillara, Guglielmo Usellini ed Ettore M. Margadonna - *Regista*: Corrado D'Errico - *Operatore*: Aldo Tonti - *Interpreti*: Doris Duranti, Laura Nucci, Gemma Bolognesi, Enrico Glori, Lamberto Picasso, Guglielmo Sinaz, Alberto Manfredini, Romolo Costa, Fausto Guerzoni.

Il film trae origine dal romanzo *A bocca nuda* di Salvator Gotta. Ma l'attinenza è molto vaga. Il titolo del film: *Diamanti* vuol indicare il potere di abbagliamento e seduzione che le gemme preziose esercitano sulle donne; invece, il titolo del ro-

manzo: *A bocca nuda* vuol dire sincerità, ma schiettezza nel senso di dire le cose, anche le più turpi, senza inganno e senza finzione: a bocca nuda. Nel film la sincerità non si avverte minimamente, mentre nel romanzo questa virtù determina una stranissima impressione. Nelle pagine del libro vive a Milano una ragazza tutta dedita al lavoro in una tipografia lasciatale in retaggio dal padre. Dirige il lavoro un giovane cresciuto in mezzo a quelle macchine. Tra i due v'è una tacita promessa di matrimonio. Ma ecco che un cugino di lei, un giramondo trafficante di pietre preziose e pratico delle avventure galanti, attenta con un bacio alla purezza della ragazza che fino allora era rimasta ignara dei turbamenti del genere e pertanto, con piena sincerità mette al corrente il suo fidanzato su l'impressione provocatale da quel bacio. Naturalmente il promesso sposo accoglie sgradevolmente la confessione e ritiene inoltre di dubitare su ciò che può essere accaduto in seguito ad un bacio famigliare, come dice lei, dato senza intenzione, ma che tuttavia le ha cagionato turbamento, turbamento che come un pungolo irrita il giovane oltre che la gelosia. La ragazza disapprova la contrarietà del suo innamorato che non ha voluto considerare la sua sincerità. Il galante cugino approfitta della situazione e fa sì che l'amabile parente parta con lui. Si ha motivo di prevedere che i due cugini diventino da un momento all'altro due amanti; ma prima che l'inevitabile conseguenza avvenga, la stessa notte del primo giorno di viaggio, la protagonista incontra sul treno di lusso un viaggiatore sconosciuto il quale in un batter d'occhio ha la possibilità di cogliere l'offerta più bella che una donna pura possa fare, quindi scompare per sempre senza che lei pensi di trattenerlo, però questa trana donna sente il bisogno di scrivere tutto al suo innamorato e giorno per giorno continuerà a screvergli tutto, sinceramente, a bocca nuda, le altre incredibili avventure e sfrenatezze.

Finalmente questa donna s'avvede di essere caduta troppo in basso e tenta di liberarsi dal fango uccidendo il cugino. Processo. Assoluzione. Ritorno in tipografia a braccetto dell'innamorato fedele.

Nel film non v'è riferimento notevole di questa stravagante avventura. La protagonista è una cara ragazza che sogna visioni di viaggi. Il cugino l'asseconda ad allontanarsi dalla tipografia e la persuade a seguirlo in Olanda dove la cuginetta farà sfoggio di ricchi vestiti e gioielli, senza verun peccato. Alla fine sta per compromettersi a motivo di un affare losco di diamanti falsi, ma la generosità di un principe orientale la salva dalla colpevolezza del cugino. La ragazza si affretterà a far ritorno alla tipografia ove l'innamorato direttore finalmente avrà il coraggio di manifestarle amore. Scarna vicenda, come vedete, che ha pochissimo in comune con il romanzo. Indubbiamente le pagine del libro sono intinte con tono eccessivamente stravagante che urta la suscettibilità della gente sana. In una narrazione cinematografica le scene dei momenti più strani e impensati del romanzo come, ad esempio, l'avventura sul treno di lusso, non avrebbero potuto trovare una espressione adeguata tale da giustificare il movente della strana donna pervasa da istinti che sconfinano nella vera e propria immoralità e che, comunque, dovrebbero essere materia di studio per certi medici e non stimolanti per gabbare i lettori. La protagonista del romanzo, questa sopravvissuta donna fatale che ricorda *La signora di tutti*, non può suscitare compassione ma pena, come caso tipicamente anormale. Forse un regista spregiudicato, ad onta della morale e della censura, avrebbe potuto portare sullo schermo un romanzo come *A bocca nuda*, ma Corrado D'Errico fortunatamente non è incorso nel grave errore. Però la vicenda ridotta allo schermo suscita poco interesse.

Per il film *Diamanti* gli sceneggiatori invece di creare hanno dovuto potare fino a ischeletrire romanzo e film. Questo esempio non riuscito valga a dimostrare ancora una volta ai produttori che il lavoro di sceneggiatura deve essere considerato con particolare attenzione. Non si può sceneggiare in breve tempo un soggetto come la riduzione

del romanzo *A bocca nuda*; per cui non osiamo rivolgere accuse agli sceneggiatori del film, costretti come abbiamo notato a dar sviluppo ad una vicenda esile sulla falsariga del romanzo.

In questo film ha debuttato l'attore Alberto Manfredini. La sua recitazione è incerta, schiva e timida all'obbiettivo della macchina da presa.

LA SUA MANIERA D'AMARE
(SHE MARRIED AN ARTIST)

Origine: America - *Casa di produzione*: Columbia - *Soggetto di* Avery Strakosch - *Dialoghi e sceneggiatura*: Gladys Lehman e Delmar Daves - *Regista*: Marion Gering - *Interpreti*: John Boles, Luli Deste, Frances Drake, Helen Westley, Alexander D'Arcy - *Operatore*: Merritt Gerstadt - *Direzione musicale*: Morris Stoloff - *Metraggio*: m. 2200 - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio Eia.

È la maniera d'amare di John Boles fortunato disegnatore americano assillato dal lavoro e dall'amore. Questo fortunato dalla sorte in fondo vuol essere un buon marito, ma di pretta marca americana, abituato cioè a vivere in modo speciale come tanti altri personaggi stravaganti che i film americani ci fanno conoscere. E noi che ormai siamo abituati alle loro pazzie ci compiacciamo di assistere alle loro avventure che man mano diventano però meno originali. Indubbiamento i prolifici ideatori di « gags » stanno per esaurire il loro repertorio; lo denota l'ansimare alla ricerca di nuove situazioni strampalate che giocoforza facciano ridere.

Sin dalle prime scene del film l'azione raggiunge subito il parossismo della comicità e per poter procedere avanti sullo stesso tono è evidente lo sforzo e l'artificio. Intere scene ideate apposta per creare particolare effetti comici, nel corso del film si disintegrano determinando in tal modo una scala di « gags » che pongono finalmente fine al film allorchè viene raggiunto il metraggio di pellicola consentito dal direttore di produzione. Oltre al diligente lavoro delle trovate, i film strambi di questo genere si avvalgono di un dialogo ancor più ricercato con battute spiritose che vengono snocciolate a perdifiato sino all'indigestione, costringendo i nostri doppiatori a compiere esercizi sovrumani. È ammirevole l'impegno degli attori che senza denotare stanchezza continuano a giocare davanti alla macchina da presa sino alla fine, fino all'ultima capriola. Speriamo che essi non abbiano bambini, altrimenti visionando film di tal fatta, i loro figliuoli avrebbero ben motivo di ridere anch'essi in faccia ai loro genitori così sciocchi e strani sullo schermo. Abbiamo notato che i nostri ragazzi non si divertono per film brillanti come *La sua maniera d'amare*; anzi, guardano stupiti i grandi che si sbellicano dalle risa. All'uscita dal cinema i nostri piccoli sono felici di sgambettare ma i genitori che sino a pochi momenti prima gradivano maniere licenziose e strambe, tornano a sgridare i loro bimbi onde siano buoni, seri ed educati.

LA FEBBRE NERA
(THE CRIME OF DR. HALLET)

Origine: America - *Casa di produzione*: New Universal - *Produttore*: Edmund Grainger - *Regista*: S. Sylvan Simon - *Soggetto di* Lester Cole e Carl Dreher - *Dialoghi di* Philip Cahn - *Sceneggiatura di* Lester Cole e Brown Holmes - *Interpreti*: Ralph Bellamy, Josephine Hutchinson, William Gargan, Barbara Reed, John Ring - *Operatore*: Milton Brasmer - *Fonico*: Robert Pritchard - *Direzione musicale*: Charles Previn - *Metraggio*: 1833 - *Casa di doppiato*: Itala Acustica - *Direttore per la versione italiana*: Alessandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. Industrie Cinematografiche Italiane.

La batteriologia è una scienza e pertanto stimiamo sia ragionevole ideare film in cui gli scienziati e tutti coloro che sono dediti al lavoro di ricerca e di esperimenti in favore dell'umanità, non debbano essere lesi da manifestazoini inconsistenti od addirittura ridicole. Il regista William Dieterle ha avuto il merito di realizzare un film memorabile che deve essere considerato come esempio: *La vita del Dottor*

Pasteur. Permettiamo che i cineasti americani si divertano e ci divertano perodiando il loro mondo effimero in cui tutto va avanti a furia di prestigiose capriole e con lepidezza nel linguaggio corrente, ma non approviamo che continuino a scherzare allorchè sullo schermo le vicende interessano strettamente la scienza. Nel film di cui si parla l'azione si svolge in una regione selvaggia, lontana migliaia di chilometri dal mondo civile. Due batteriologi muoiono durante la loro oscura missione in circostanze impressionanti, uccisi dallo stesso male per cui essi tentano di trovare un rimedio lavorando giorno e notte per vincere alfine la tremenda febbre nera. E mentre che la terribile febbre cagiona effetti tragici, un altro dottore non trascura occasioni di allietare l'atmosfera con spiritosaggini che urtano maledettamente, a tutto detrimento del film che peraltro viene danneggiato un caso imbrogliatissimo per cui la batteriologia ed i suoi seri intenti cadono nel volgare livello dei film banali e gli spettatori partecipano con risate irrefrenabili a commento delle sciocchezze che dallo schermo si perpetrano ai danni della scienza e del buon senso.

L'UOMO CHE VIDE NEL FUTURO
(THE CLAIRVOYANT)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: Gainsborough Picture - *Regista*: Maurice Elvey - *Interpreti*: Claude Rains, Fay Wray, Mary Clare, Ben Field, Jane Baxter, Athole Stewart - *Operatore*: Glen Mc. Williams - *Metraggio*: m. 2211 - *Casa di doppiato*: Titanus - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Neoton (Cavazzuti) - *Direttore per la versione italiana*: Nino Giannini - *Distribuzione per l'Italia*: Organizzazione Distributrice Italiana Titanus.

All'inizio il film ha una scherzevole vena che non lascia prevedere conseguenze fantastiche. Claude Rains, nei panni di un faceto prestigiatore, la sua compagna e gli altri della sua piccola « troupe » agiscono con buon umore ad onta di tutto ciò che si frappone alla loro spensieratezza.

Senonchè, durante uno dei soliti spettacoli di prestigio in cui Claude Rains e la compagna gabellano onestamente gli spettatori, un potere sovrannaturale si manifesta, grazie alla presenza di Fay Wray, nei riguardi dell'ignaro prestigiatore, il quale dopo aver indovinato il contenuto di una lettera, prevederà poi un disastro ferroviario, la vittoria di un cavallo alle corse, la catastrofe in una miniera ed, infine, in un momento criticissimo in cui gli uomini di legge stanno per decidere della sua sorte, il divinatore annunzierà il salvamento degli operai ritenuti morti nella tragedia della miniera. Poi hanno fine le sue predizioni non a cagione dell'esaurimento delle sue facoltà ma per delle ragioni sentimentali. Il film si conclude riportando gli spettatori davanti ai ciarlatani da baraccone, inappagando in tal modo coloro che avevano sperato di assistere ad altre miracolose divinazioni onde gustare ancora le divertenti scene sensazionali.

Infatti, nei momenti in cui si vorrebbe impressionare il pubblico delle sale cinematografiche, si ottiene l'effetto contrario: si ride. Infatti il difetto di questo film consiste nell'aver inciso la vena delle facezie con dei fenomeni sovrannaturali, per cui l'impressione del fantastico viene grottescamente inquinata da lepidezze talvolta addirittura sciocche soprattutto a cagione del dialogo. Si vuole che i realizzatori abbiano voluto in questo film contrasti evidenti tra le visioni dipendenti da fenomeni sovrannaturali e le scene di vita comune. Ebbene, a nostro parere il contrasto è risultato dannoso ai fini della comprensione e principalmente alla creazione di una atmosfera necessaria per lo sviluppo di film di tal genere. Valga come esempio il film *La mummia* dovuto alla regia di Karl Freund.

Claude Rains anche in questo film dimostra di essere un bravissimo attore. Con sorprendente intelligenza egli continua a creare personaggi con caratteristiche sem-

pre nuove: magistrato e delinquente astuto in *Delitto senza passione,* fiero e tenace agricoltore in *Occidente in Fiamme,* inesorabile procuratore in *Vendetta,* divertente professore di fisica e svagato inventore in *White Banners,* prestigiatore burliero e divinatore suo malgrado in *L'uomo che vide nel futuro;* film questo che nonostante i difetti su rilevati è interessante appunto per la recitazione di Claude Rains, attore fantasioso cui fa dote la riflessione e l'impeto e la trascuratezza per le cose esteriori superficiali. I suoi capelli ostinatamente spettinati sono molto più suggestivi di tutte le capigliature impomatate dei divi irreprensibili.

Rassegna della stampa

I FILM SULL'ARTE E LA TECNICA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Nell'intento di analizzare l'espressione cinematografica in tutti i suoi aspetti e di guidare gli allievi nello studio del cinema, il Centro Sperimentale di Cinematografia ha iniziata l'edizione di una serie di film sull'arte e la tecnica del cinema realizzandoli in modo da riuscire non soltato utili ai fini didattici, ma di vivo interesse per chiunque si occupi di cinematografo. Nella Collana di questi film, che è diretta da Luigi Chiarini, sono stati finora prodotti:

L'INQUADRATURA *compilato da* Paolo Uccello *e da* Renato May;

L'ATTORE NEL FILM *compilato da* Umberto Barbaro *con la collaborazione di* Giovanni Paolucci;

CINEMA DI TUTTI I TEMPI *compilato da* Francesco Pasinetti, *assistente* Edmondo Cancellieri.

La sera del 18 agosto il Centro Sperimentale ha presentato questi suoi film al pubblico della Mostra del Cinema di Venezia, riportando il plauso del pubblico e della critica.

Alla sera, un'interessante serata retrospettiva organizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia, con tre film realizzati dal Centro e appartenenti alla Collana di film sull'Arte e la Tecnica del Cinema, diretta da Luigi Chiarini. Questi spettacoli, per noi tifosi dello schermo, sono sempre una festa. Naturalmente non c'è luogo più adatto di questa Mostra per accogliere certi studi, certi paragoni, certe passate e gloriose prove dello schermo. È stata una serata, questa del Centro, piacevole, interessante e utile ai fini che questa Mostra ha nel suo programma di valorizzazione e di rivalorizzazione della cinematografia di ieri e di oggi nel mondo.

(*Il Giornale d'Italia*)

FABRIZIO SARAZANI

Le tre interessanti opere rappresentano un geniale tentativo di divulgare tecnica e arte cinematografiche. Ma non è da credere che esse appartengano decisamente al genere didattico o didascalico che dir si voglia; al contrario esse si propongono di arrivare fino al pubblico massa, a quello cioè che non vuole saperne di essere istruito se non a patto di essere nel contempo divertito. Il pregio di questi lavori realizzati sotto gli auspici e i consigli del nostro Centro Sperimentale è appunto quello di sapere anche divertire il profano facilitandogli la comprensione di certi piccoli problemi squisitamente tecnici ed agitandogliene le soluzioni.

(*Il Popolo d'Italia*)

DINO FALCONI

L'interessante esposizione, certamente più vasta e completa di quella presentata l'anno scorso dalla cinematografia francese, è stata

seguita con visibile interesse dal pubblico che ha manifestato il suo vivo apprezzamento per la varietà della documentazione così sapientemente amalgamata.

(*Il Piccolo*)

ANTONIO LEVORATO

Questo genere di spettacoli non è facile da esaminare; e tanto più uno spettacolo complesso, come quello di stasera: in poco più di due ore, si può dire, tutta la materia cinematografica, tutti gli argomenti connessi con la nuova arte, sono stati toccati, impostati, risolti; tutti i ricordi di film che, sovente, formano l'unico patrimonio intellettuale dei competenti di cinematografo sono stati risvegliati e sollecitati, in un panorama così vasto che impressioni, idee ed emozioni sono confluite in una identica constatazione: la suggestiva e meravigliosa vita del cinema, vita di formazione e di innovazione, vita giovane e ricca.

(*Giornale di Genova*)

GIOVANNI PAOLUCCI

La serata d'eccezione ha ottenuto un completo successo e attesta anche in questo settore l'attività del Centro Sperimentale.

(*Il Gazzettino*)

ENZO DUSE

I tre film ci mostrano il cinema come scienza più che come arte, abbozzando una grammatica da valere come inderogabile legge della perfetta creazione artistica. Lavoro utile agli scopi cui mira, ma non eccessivamente piacevole per chi col documentario cerca di appagare da orecchiante una curiosità o di tornare indietro nel tempo per ridere scioccamente di chi lo ha preceduto sulla terra. Va elogiato il Centro per questo contributo alla propaganda per una cinematografia seria.

(*La Sera*)

ENRICO ROMA

Qualcuno troverà che questi tre *manuali* di estetica e storia del cinema sono più divertenti che istruttivi, ma questo era fatale data la materia di cui i compilatori si sono serviti per l'esemplificazione, materia tratta dai film più famosi e di cui tutti hanno più o meno sentito parlare, se non li hanno visti. Tre antologie di brani classici, scelti per illustrare tre temi e problemi diversi.

(*Il Messaggero*)

SANDRO DE FEO

Tutti e tre questi film presentano vivo interesse dal punto di vista storico, perchè la storia del cinema è appena agli inizi, e queste che possono considerarsi le necessarie illustrazioni, sono utilissime per il critico.

(*L'Ora*)

S. P.

Questi film, pur essendo per la massima parte compilati utilizzando inquadrature e intere sequenze di vecchi film, cercano di descrivere, al di fuori del racconto contenuto nei brani scelti, i mezzi tecnici di cui si giova il realizzatore del film per ottenere i suoi effetti estetici. Si tratta pertanto di veri e propri film di testo per la tecnica cinematografica.

(*Giornale dello Spettacolo*)

PAOLO UCCELLO

Appunto perchè il tentativo è nuovo, c'è ancora qualcosa da approfondire e migliorare nel metodo. Però già questi primi saggi sono interessanti ed esaurienti, e il pubblico, che gode specialmente di quei brani che gli riportano alla memoria vecchi film e attori preferiti, li accolse con consensi alla fine.

(*Corriere della Sera*)

FILIPPO SACCHI

Tre assunti assai diversi; e nessuno dei tre facile. Si potranno qua e là riscontrare nei o manchevolezze, dovute per lo più alla difficoltà di trovare il materiale adatto; ma queste sono piccole cose di fronte all'interpretazione che i compilatori hanno saputo dare ai vari complessi antologici. Infatti, per l'inquadratura e per il montaggio, i trapassi illustrati dal breve film sono ineccepibili: come dalla realtà e dalla cronaca

si giunga alla composizione; e altrettanto dicasi per l'attore, del quale è reso assai evidente un parallelo fra l'interprete di teatro e quello di cinema. Infine l'antologia storica del Pasinetti ha voluto, tra i migliori brani, fare una cernita, direi, progressiva: nel senso che ognuna di queste pagine appartiene ad un momento essenziale e magari decisivo: dalla prima apparizione del carrello, dovuta a Pastrone in *Cabiria*, all'espressionismo de *Il dottor Caligari* di Robert Wiene, alle prime apparizioni del sonoro. E, qua e là, un piccolo soprassalto: ecco l'esordio di Greta Garbo ne *La leggenda di Gösta Berling*, ecco quello di Brigitte Helm in *Crisi*, ecco Von Stroheim in *Femmine folli;* esattamente come poco prima erano apparse le maschere di Emilio Ghione e di Francesca Bertini, di Max Linder e di Mary Pickford.

(*La Stampa*)

MARIO GROMO

SUL FILM « L'INQUADRATURA »

Nel breve film si vuol dimostrare l'importanza dei due più essenziali mezzi di espressione e di tecnica, che rispondono al nome di inquadratura e di montaggio. È da questi mezzi infatti che nascono il ritmo e la fisionomia dello stile di un film: la macchina, cioè, ha una sua legge di movimenti laterali dalla quale nascono la bellezza e l'interesse del racconto. Il filmetto cerca infatti, presentando brevi sequenze di opere ormai definite come classiche nella storia della cinematografia, di stabilire tale importanza.

(*Il Giornale d'Italia*)

FABRIZIO SARAZANI

L'esposizione e il commento esplicativo sono chiarissimi ed alcuni particolari sono espressi in modo assolutamente interessante, quale, tanto per citarne uno, l'uso dei diversi obiettivi e la sua conseguente applicazione.

(*Il Popolo d'Italia*)

DINO FALCONI

Il film analizza l'inquadratura che, con il montaggio, è parte essenziale nella realizzazione di un film. Passano sullo schermo vari esempi di inquadrature più che sotto l'aspetto tecnico, per il loro potere espressivo, ottenuto con le varie disposizioni della macchina da presa.

(*Il Piccolo*)

ANTONIO LEVORATO

Il film costituisce una specie di introduzione all'arte del cinema poichè analizza l'inquadratura che, col montaggio, è uno degli elementi peculiari della decima arte. Passano sullo schermo, a mo' di saggio illustrativo della lezione, esempi di inquadrature scelte da vecchi e recenti film che nella storia del cinema occupano un posto preminente.

(*Il Gazzettino*)

ENZO DUSE

L'antologia offre allo studioso e al tecnico esempi assai chiari ed evidenti dei diversissimi generi di inquadratura e dei vari tipi di montaggio e al profano una rivista vivace e persuasiva degli stili, delle malizie tecniche e magari delle fissazioni dei più grandi registi e delle scuole più illustri.

(*Il Messaggero*)

SANDRO DE FEO

Il film analizza con esempi tolti a vari film, l'inquadratura ed il montaggio quali erano concepiti agli inizi del cinematografo e quali andranno via via sviluppandosi con le conquiste tecniche e l'approfondimento del senso e delle esigenze artistiche.

(*L'Ora*)

S. P.

Nel film, con chiarezza e semplicità divulgativa viene esaminata l'essenza e la funzione dell'inquadratura, elemento basilare — col montaggio — dell'arte cinematografica. Più che la parola, è valso l'esempio a mostrare i vari tipi di inquadratura e i movimenti di macchina — panoramica

e carrello — in funzione del loro carattere espressivo. Gli esempi presentati non erano di puro interesse didattico, bensì insieme storico ed artistico, poichè erano tratti in gran parte dai migliori film d'ogni tempo.

(*La Nazione - Gazzetta di Venezia*)

CARLO VIVIANI

L'inquadratura costituisce una specie di introduzione all'arte del film. È il campo determinato dalla distanza della macchina da presa dall'oggetto fotografato. È logico quindi che, potendosi variare le positure della macchina, si possono variare in una infinità di modi le inquadrature. Il film ci offre, oltre ad esempi di inquadrature, anche quei caratteristici movimenti di macchina che si chiamano « panoramica » e « carrello ». Tutti gli esempi proiettati sono stati tratti da film classici e da altri appositamente girati.

(*Il Regime Fascista*)

GIUSEPPE AVON CAFFI

Il film tende a mostrare con chiarezza che cosa voglia dire precisamente «inquadrare » in linguaggio cinematografico, e quindi descrive partitamente, prendendo come esempi pratici dei frammenti di film famosi, quali siano le possibilità espressive di quello che è uno dei due mezzi espressivi del cinema, il montaggio essendo il secondo. Una parte del film, forse la più interessante, e certo la meno elementare, è dedicata a quei movimenti di macchina nominati « panoramiche » e « carrelli », con bellissimi esempi.

(*Gazzetta del Popolo*)

ALBERTO ROSSI

L'*inquadratura* può venir considerata la prima lezione per il giovane che desidera frequentare i corsi dell'istituto. Il materiale espositivo parte proprio dalle prime lezioni, in forma semplice, e dimostra la serietà del metodo con il quale si cerca condurre gradatamente l'allievo nella conoscenza della materia. La voce monocorde del commento non riesce troppo fonogenica; comunque, didatticamente, il cortometraggio ci sembra ben congegnato.

(*L'Osservatore Romano*)

In esso si trovano ragguagli precisi e incontestabili sulla difficile arte dell'inquadratura e se per i tecnici può rappresentare una guida ed una scorta, per i profani è una interessante curiosità.

(*Roma*)

ALBERTO BRUNO

Per il profano di tecnica cinematografica questo studio può riuscire interessante; per gli allievi del Centro Sperimentale dovrà costituire il sillabario della settima arte. Questa giovanile teorica della « inquadratura » — che risulta elaborata non soltanto con volonterosità, ma con evidente entusiastica passione — schiarisce molte idee e, soprattutto serve a dimostrare ai profani di cinematografia ed ai non profani che trovano tutto facile, quale profondo e paziente studio, quale applicazione e costanza e fatica occorrano per realizzare, attraverso il film, qualche cosa che abbia in sè i segni della espressività artistica.

(*L'Italia*)

MARIO MILANI

SUL FILM « L'ATTORE NEL FILM »

Nel film si vuole praticamente stabilire in che cosa consista la recitazione dell'attore dello schermo, e cioè dimostrare ancora una volta, con esempi di interpretazioni riuscite e celebri, quali sono e quali debbono essere le capacità dell'attore davanti alla macchina da presa.

Barbaro è un coscienzioso scrittore che dedica da anni studio e pazienza attorno a questi problemi: stavolta ha cercato di illustrare luminosamente la sua tesi, stabilendo paragoni efficacissimi e convincenti.

(*Il Giornale d'Italia*)

FABRIZIO SARAZANI

Nel film, il compilatore mira specialmente a dimostrare la diversità fra la recitazione teatrale e quella cinematografica, l'essenziale differenza fra la mimica del palcoscenico e quella davanti alla macchina da presa.

(*Il Piccolo*)

ANTONIO LEVORATO

Lo spettacolo, compilato da Umberto Barbaro con la collaborazione di Giovanni Paolucci, richiama l'attenzione su « L'attore nel film » ed è qui discusso il problema della recitazione cinematografica. Anche qui gli esempi sono tolti da film classici.

(*Il Gazzettino*)

ENZO DUSE

Vi si suggerisce la impostazione del complesso problema della recitazione cinematografica.

Con alcuni esempi tolti da lavori classici, il film mostra alcune soluzioni possibili del problema. Una parte è dedicata ai rapporti fra la recitazione teatrale e quella cinematografica.

(*Gazzetta di Venezia*)

Dell' antologia della recitazione è una esemplificazione intelligente ed esauriente se si tien conto della vastità della materia. La scelta di Barbaro suggerisce considerazioni svariatissime, per esempio che la recitazione scalmanata, congestionata dai primissimi film muti, quella recitazione piena di nevrastenia involontaria e per così dire tecnica, dovuta cioè in parte alla tecnica delle riprese saltellanti di quel tempo, non è molto diversa dalla recitazione congestionata delle ultime commedie stravaganti, una recitazione in cui ha tanta parte la nevrastenia di moda e per così dire freudiana, tipo Carole Lombard e Mischa Auer.

(*Il Messaggero*)

SANDRO DE FEO

Il film vuole essere una guida del difficile importantissimo problema della recitazione cinematografica: e ce ne mostra alcune possibili soluzioni con esempi presi da film italiani e stranieri, ormai catalogati storicamente. Parte del film si riferisce ai rapporti che intercorrono tra l'attore di teatro e quello di cinema, le esigenze dell'uno e quelle dell'altro, la diversità della impostazione richiesta per esso.

(*L'Ora*)

S. P.

Gli autori affrontano il complesso problema della recitazione cinematografica con copia d'esempi tolti da produzioni classiche, differenziando la recitazione teatrale da quella cinematografica.

(*Provincia di Como*).

Z. Z.

Vi sono esposti, con evidenza di esempi famosi, i canoni essenziali della recitazione cinematografica, in contrapposto con quella teatrale, spiegando anche le ragioni determinanti di tale diversità. L'interprete deve essere il creatore del personaggio, deve riviverlo con acutezza interpretativa, con sobrio e misurato uso dei mezzi espressivi propri del cinema e con perfetta conoscenza del risultato visivo, nella riproduzione sullo schermo di ogni suo minimo gesto: ed è appunto qui che si differenzia la mimica teatrale da quella cinematografica, cioè nell'effetto del variare della distanza fra l'attore e spettatore.

(*La Nazione*)

CARLO VIVIANI

In questo film, con una serie di eccellenti fotogrammi, si dimostra quale deve essere il comportamento de « l'attore nel film ». Con i vari esempi proiettati viene illustrato al pubblico l'importantissimo problema della recitazione cinematografica.

(*Il Regime Fascista*)

GIUSEPPE AVON CAFFI

L'Attore nel Film, compilato da Umberto Barbaro, il quale da assai tempo è uno studioso dei problemi della recitazione cinematografica, vuole porre in evidenza,

mediante esempi, alcuni concetti essenziali su quel che ha da essere una tale recitazione, e quali differenze la distinguono da quella teatrale.

(*Gazzetta del Popolo*)

ALBERTO ROSSI

Nel film Barbaro tratta della recitazione cinematografica impostando il problema con bella chiarezza. Servendosi di esempi pratici e con l'aiuto di brani selezionati di film classici, l'autore affaccia alcune soluzioni possibili del problema.

(*Roma*)

ALBERTO BRUNO

Umberto Barbaro e Giovanni Paolucci hanno affrontato la teorica di un tema tanto difficile, e meritano un elogio particolare per un duplice motivo: anzitutto per avere fatta una impostazione brillantissima del quesito, quindi per aver tentato di dimostrare ciò che, con maggior tranquillità e lunghezza di studio, potrà essere dimostrato: la sostanziale, originaria differenza fra la recitazione teatrale e quella ch'essi impropriamente definiscono « recitazione cinematografica ».

(*L'Italia*)

MARIO MILANI

SUL FILM «CINEMA DI TUTTI I TEMPI»

Il film vuole essere una antologia del cinema di tutti i tempi. È composto di episodi scelti da una cinquantina di film della cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, dove, in brevi e ben scelte sequenze, riappaiono gli stili dei registi celebri e di attori ed attrici che furono o sono tuttora assai conosciuti. Pasinetti ha saputo scegliere i brani naturalmente più cinematografici di quelle opere che segnarono i punti di conquista nel veloce cammino di quest'arte ancor giovane e già tanto matura nella sua perfezione tecnica. Ancora una volta, guardando le prime prove di Lumière che risalgono al 1895, ci è dato di meditare sulla velocità delle conquiste tecniche. Metodi di tutti gli stili, linguaggi cinematografici di ieri, lenti e leziosi, a contrasto di descrizioni essenziali ed efficaci del nostro tempo. Insomma, questa paziente fatica riodinatrice di Pasinetti ha il pregio di rappresentare un'antologia cinematografica che sarà assai utile agli studiosi della settima arte, e sopratutto agli allievi del Centro Sperimentale.

(*Il Giornale d'Italia*)

FABRIZIO SARAZANI

La succosa antologia, compilata da Francesco Pasinetti con quella amorosa cura che egli mette in tutto ciò che riguarda il suo diletto cinema, vuole naturalmente dimostrarci quali enormi progressi abbia fatto in breve volgere d'anni l'arte cinematografica. Ci riesce con nitida efficacia. Ma ci dimostra anche un'altra realtà (e non so fino a che punto tale dimostrazione sia stata involontaria); ci dimostra spietatamente un grande regresso della settima arte; giacchè, parola mia, a considerare quante e quali intenzioni purissime cinematografiche presiedevano alla realizzazione dei film di ieri, non si può fare a meno di chiedersi dove siano andati a finire oggi quei sani criteri di lavoro e di ispirazione.

(*Il Popolo d'Italia*)

DINO FALCONI

L' antologia rievoca, in una successione cronologica, l'opera e le figure di registi tra i più significativi e di attrici e attori fra i più noti; è una scelta di sequenze condotta in modo che appaia evidente il cammino percorso dal cinema in un periodo di oltre quarant'anni, cioè dai primissimi film dei fratelli Lumière (1895) ad oggi. Ogni sequenza della nominata Antologia filmistica mostra l'applicazione di una primizia tecnica, brani nettamente cinematografici di film dove con speciale evidenza sono messi in rilievo i mezzi espressivi peculiari di quest'arte, espressioni o atteggiamenti tipici

e rappresentativi di noti attori, ambienti evocati con particolare intensità.

(*Tevere*)

FRANCESCO CALLARI

Chi sappia quanto sia effimera la vita di un film e come spesso il macero, anzi sempre, sia divoratore di ogni opera bella e brutta in celluloide, non può che compiacersi di vedere riuniti alcuni brani classici, tipici e rappresentativi del mondo cinematografico; da essi e per essi si ricava un concetto, abbastanza chiaro e abbastanza preciso della evoluzione dei generi e dei mezzi tecnici e della abilità di taluni attori, la cui figura ormai si era confusa nel ricordo.

(*Giornale di Genova*)

GIOVANNI PAOLUCCI

È una panoramica della storia dello schermo dalle origini ad oggi e bisogna dire che Pasinetti ha scelto con arguzia e con intelligenza i brani. Ma chi si riprometteva di ridere all'apparire dei quadri del vecchio cinema è caduto in errore. È evidente che trattandosi di un'antologia il film raccoglie brani che recano tutti il timbro di una raggiunta maturità espressiva.

(*Il Gazzettino*)

ENZO DUSE

I titoli, i nomi e i volti più famosi di mezzo secolo di vita del cinematografo sono passati davanti agli occhi dello spettatore nei tre quarti d'ora di proiezione di questa succosa e bella rassegna storica del cinema.

(*Il Messaggero*)

SANDRO DE FEO

L'antologia *Cinema di tutti i tempi*, compilata da Francesco Pasinetti, è, per la rigorosità della scelta e per la succosa maestria della presentazione, il film più importante fra quelli presentati iersera. La chiara documentazione della storia di quest'arte è passata dinanzi ai nostri occhi, illustrata da brani scelti con grande accuratezza, da una cinquantina di film.

(*Gazzetta di Venezia*)

CARLO VIVIANI

Colla sua antologia, Pasinetti ci sfoglia, come pagine d'album, le sequenze più significative di una cinquantina di film, conservati nella cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

(*Il Regime Fascista*)

GIUSEPPE AVON CAFFI

Questo film può considerarsi la più completa ed organica raccolta del genere, sia per la felice scelta degli episodi riportati dalle opere cinematografiche più classiche prodotte in tutti i tempi, sia per la precisa impostazione di un problema estetico e tecnico che, attraverso le spiegazioni date dalla colonna sonora, fa seguire allo spettatore l'evolversi graduale di questa giovane arte.

(*Giornale dello Spettacolo*)

PAOLO UCCELLO

L'attraente « antologia » compilata a cura di Francesco Pasinetti, ha lo scopo di rievocare, in una successione di sequenze scelte da una cinquantina di opere, il cammino percorso dal cinematografo in questi suoi quarant'anni di vita. Al pubblico cominciano a piacere queste serate rievocative, il cui unico guaio è forse quello di dimostrare in un modo un po' crudo l'abisso in cui è caduto il cinematografo, quando, dopo il suo periodo aureo di pura ricerca e indagine artistica, esso ha cominciato a sacrificare i suoi ideali di fronte alle esigenze commerciali. L'interessante rassegna di Pasinetti, seguita attraversa i suoi svolgimenti da un opportuno commento parlato e da un buon accompagnamento di musiche, parte dall'anno 1895, cioè dai primi film di Lumière, passa attraverso i tentativi antelucani di un film avventuroso americano (1904) e di una ricostruzione storica italiana (*La presa di Roma*, 1905), per arrivare

al traguardo delle più complesse produzioni, allestite in Italia e in America prima, durante e dopo la guerra mondiale. Il pubblico ha visto, assimilato, ammirato, e ha salutato la fine della proiezione con prolungati applausi. Il pubblico si è divertito: ha visto Annabella giovinetta, Mary Pickford addirittura bambina, Lya de Putti alle vette della sua carriera, ha riso alle buffonate di Max Linder e Charlot (stralci di film di questi due attori sono stati prescelti a rappresentare il genere comico), si è compiaciuto di rievocare il grande von Stroheim pavoneggiarsi in una delle sue proverbiali vestaglie e Madame Falconetti dispensare fuoco ieratico nella sua parte del film su Giovanna d'Arco. Insomma ha visto moltissime cose, imparate moltissime altre e fatto tesoro di un'infinità di esperienze.

(*L'Ambrosiano*)

EMILIO CERETTI

L'antologia visiva compilata da Pasinetti non può non suggerire a chi marcia verso i quarant'anni e ha visto le allucinanti fantasie di Méliès nelle baracche delle fiere una sorridente melanconia: si ripensa ad un giorno, a una piazza, a chi ci accompagnava, ai primi cuori col « q ». È come sfogliare un album di volti e di cartoline: infanzia, favola dell'uomo.

(*Il Lavoro*)

Vera antologia compilata da Francesco Pasinetti con quella percezione artistica e quell'acuto senso di osservazione che lo distinguono. Scopo del Pasinetti è di dimostrare lo sviluppo del cinema come tecnica e come arte e vi riesce con un ordinato allacciamento di brani di film eseguiti dalla fine dello scorso secolo ad oggi. Il pubblico ama queste presentazioni di film retrospettivi che, specie se predisposte con ordine e illustrate con discernimento, riescono a dare un quadro abbastanza preciso delle evoluzioni e della ascesa del cinematografo. Ecco perchè questa sera è accorso foltissimo ed ha raccolto con vivo compiacimento l'intelligente esposizione del Pasinetti: applausi alla fine e commenti favorevoli durante la proiezione.

(*Roma*)

ALBERTO BRUNO

OMBRE CINESI

Chi voglia fare una storia universale e completa dell'arte figurativa delle immagini su schermo non può iniziare la sua trattazione dalle esperienze di Lumière. L'attrattiva esercitata sull'osservatore delle immagini non vive, ma dotate di espressione, volto, gesti e sentimenti analoghi a quelli degli uomini, ha tanta presa nelle umane passioni che si può affermare che quasi in ogni epoca ed in ogni nazione esistono i segni tangibili di questa tecnica. La quale si manifesta nelle forme più disparate.

G. V. Marini nel n. 69 *della rivista « Cinema » ricorda che le ombre cinesi possono essere considerate tra i primi tentativi del cinematografo, di un'arte cioè capace di dare emozioni vive allo spettatore.*

Tra i vari complessi tentativi per giungere al cinema odierno, un posto a parte meritano le « ombre cinesi ». Benchè semplici e rozze, queste rappresentazioni erano, nella loro essenza, stranamente vicine all'attuale cinema meccanico: gli spettatori sedevano ed osservavano sullo schermo le ombre animate di avvenimenti o di folklore, che avevano la capacità di dare emozioni vive. Vi sono notevoli dissensi sulla origine delle ombre cinesi; mentre alcuni ritengono che fossero anzitutto conosciute in India e a Giava, altri affermano che esse provengano dalla Cina.

Passando a considerare l'evoluzione delle ombre cinesi, l'autore ne traccia una rapida storia dalle origini che fa risalire a circa 5000 *anni av. Cr. fino al breve loro riapparire nel* 1890 *al Cabaret du Chat Noir, pochi anni prima che fossero iniziate le ormai note riprese documentarie di Lumière.*

Le ombre cinesi risalgono, probabilmente, ad almeno 5.000 anni a. C. ma in quel-

l'epoca primitiva debbono essere state rozze e in forma di ombre proiettate dal focolare sulle pareti della casa. Quelle rappresentazioni primitive si svilupparono con l'intaglio di profili di eroi o di animali e quindi, con l'andar del tempo, con l'aggiungere all'immagine un contenuto drammatico narrativo. Prevalsero, in svariate forme, in Giava e nei paesi mediterranei, prima e durante l'era cristiana. A Giava, ove erano conosciute sotto il nome di *Wayang*, avevano un carattere prevalentemente cerimoniale e religioso, e facevano parte di ogni manifestazione festiva. L'operatore o *gamelong*, commentava la rappresentazione, o per meglio dire la cerimonia, con un monologo narrativo, mentre gli assistenti suonavano zampogne e gongs. Il pubblico, all'aperto, accoccolato davanti allo schermo, assisteva a riti di carattere tradizionale.

Anche in Cina è probabile che queste rappresentazioni di ombre abbiano avuto inizio spontaneo nella remota antichità, e cioè durante la dinastia Han (140-87 a. C.). Nel 121 a. C. l'artefice di figure Schao Wong disegnò l'effige della defunta consorte dell'Imperatore Wu, e quindi la proiettò come ombra animata, unitamente alle ombre degli dei. L'Imperatore fortemente impressionato da tale visione, volle colmare Schao Wong di doni e conferirgli il titolo di « Maresciallo della pienezza del sapere ». Un'altra tradizione, che può o non può corrispondere al vero, narra che Schao Wong fu punito quando l'Imperatore si rese conto che l'ombra proveniva da una effige e non dalla persona stessa della consorte.

In quell'epoca, coloro che organizzavano in Cina le rappresentazioni di ombre, maghi e ciarlatani, erano considerati indovini; essi sapevano che i contemporanei rimanevano impressionati e soddisfatti qualora si mostrassero i loro trapassati in contatto con gli dei. Le rappresentazioni, dunque, tenute principalmente nelle case, erano l'espressione della superstizione e del sentimento religioso. Con l'andare degli anni, invece, furono dedicate in modo particolare alla evocazione delle tradizioni e delle leggende del Paese.

Nel periodo che va dal 900 al 1200, sulle piazze del mercato si rappresentavano racconti di fate e narrazioni epiche tradizionali dell'epoca dei « Tre Regni »: Shun, Wei e Wu. Nel 1102 furono rappresentati 15 *Bunden* (spettacoli artistici e letterari) 6 dei quali erano rappresentazioni di ombre.

Solo assai più tardi i « giochi d'ombre » apparvero in Europa: sotto il nome di *Schattenspiele* s'introdussero prima nella Germania, dove divennero popolarissimi; poi apparvero in Francia nel 1767.

Qualche anno più tardi, il Séraphin organizzava spettacoli del genere nel suo primo teatro di Versaglia, nella casa attualmente situata al N. 25 della Rue de Satory. Nel 1780 l'assistere alle « ombre di scene mutevoli » era uno dei divertimenti più ricercati della classe aristocratica.

Nel 1784 il Séraphin trasferì il suo teatro nelle gallerie, allora appena ultimate, del Palais Royal, dove continuò il suo esercizio fino alla morte, avvenuta nel 1800, epoca in cui fu sostituito dal nipote.

Nel 1844 la sede degli spettacoli fu trasferita in un locale del Bouvelard Montmartre, dove continuarono con successo fino alla chiusura del teatro, avvenuta il 15 agosto 1870.

Infine, rivissero per breve tempo nel 1890 al *Cabaret du Chat Noir* di Montmartre.

Ma oltre che una evoluzione si può ritrovare nelle ombre cinesi anche una elaborazione sia di tecnica che di stile. Le figure di cartone e di cuoio furono sostituite da Henri Rivière con altre zinco a bordo colorato; il numero degli assistenti aumentò con la complessità della figurazione e si giunse a rappresentazioni di giochi d'ombre rimasti famosi quali: Il Paradiso ritrovato *di Archim von Arnim,* Il francese sfortunato *e* L'assunzione al cielo della libertà tedesca *di Christian Brentano.*

La riproduzione cinematografica delle figure cinesi non ebbe mai un vero e proprio sviluppo per mancanza del successo desiderato, nonostante che si conoscano realizzazioni molto accurate quali quelle dovute

al Lutz ed alla Reiniger. L'autore conclude affermando:

Le possibilità drammatiche delle ombre cinesi erano limitate, ma gli sforzi continui per migliorarne la tecnica, indicano, in un certo senso, la lotta per giungere al vero e proprio cinematografo. In effetti, fra la essenza delle ombre cinesi e quella delle proiezioni odierne sullo schermo, c'è una certa qual somiglianza, e lo sforzo artistico compiuto dall'operatore o dal produttore delle ombre cinesi, è lontanamente paragonabile all'attività dei moderni industriali del cinema. E non importa l'enorme differenza fra i due mezzi: quel che interessa sono certe forme e certi tentativi, uniti nel tempo da una precisa linea ideale.

SUL FILM COMICO

Sotto il titolo « Cinema - Dio del Tempo », Dino Falconi, nel fascicolo di giugno della rivista « Il Dramma », cerca di determinare le cause per le quali il corto-metraggio farsesco, la « comica finale » e, sotto un certo senso, anche il « lungo metraggio tutto da ridere » si producano e si proiettino tuttora con assai minor frequenza e forse con minor successo.

L'autore fa risalire a tre cause principali l'origine della decadenza del genere comico.

1. — *La faccenda del « tutto parlato ».*

Guai se avessimo percepito l'ansito angosciato del povero Harold, quando, aggrappato al cornicione di un trentesimo piano, faceva di tutto per cercar di non piombare nel bel mezzo del traffico di una « avenue » che si stendeva a più di cento metro dai suoi piedi! Forse non avremmo riso più, ma ci saremmo anzi sentiti orripilare. E quando Charlot, in *Tempi moderni*, ha parlato, è stato come se un po' di Charlot se ne andasse. Ma, anche astraendoci da queste considerazioni puramente sentimentali, penso che la parola abbia forzatamente rallentato il ritmo dell'azione, che, sopratutto nei film comici, doveva essere velocissimo. La luce è più rapida del suono; forse nel tempo che Buster Keaton avrebbe impiegato a dire « ahi » gli sarebbe potuto cadere in testa un altro muro. E se Harold Lloyd avesse potuto gridare « aiuto, aiuto » qualcuno sarebbe accorso a toglierlo dagli impicci.

2. — *L'impossibilità del sempre più difficile.*

La comicità delle « comiche finali » era tutta basata sull'imprevisto e sull'assurdo. Ma che cosa oggi può presentarci il cinematografo — ricco com'è diventato delle risorse dei più meravigliosi trucchi — che sia ancora imprevisto ed assurdo? Ho un po' l'impressione che il cinema comico si trovi nella situazione di un portentoso acrobata che abbia dapprima intontito il pubblico con un salto mortale, e poi, per trovare ancora scritture, si sia specializzato nel salto mortale doppio, e poi nel triplo, e poi abbia fatto togliere di sotto al trapezio le rete di corda, e poi sia riuscito a compiere il sorprendente esercizio da un aeroplano in moto... e poi, un bel giorno, si sia accorto che neppure quello bastava più a costituire una « trovata » e che d'altra parte, per seguitare a richiamare il pubblico, ci voleva ancora qualche cosa di più sbalorditivo.

3. — *La mancanza, nella cinematografia europea, della perfezione tecnica — che è quanto dire la mancanza di « mestiere » — che caratterizza la lavorazione americana.*

Perchè il segreto di tali film sta appunto tutto nel lato per così dire meccanico della realizzazione. Non basta che un umorista di talento inventi una trama divertente e la cosparga di trovate amene; bisogna saper mettere a disposizione della fantasia umoristica la macchina da presa a le genialità dei montatori, bisogna insomma quasi dimenticarsi che il cinematografo è anche un'arte e non occuparsi più che del mestiere. Un fotogramma di più o di meno, un particolare più o meno messo a fuoco, un imperfetto dosaggio dell'elemento « tempo » possono determinare il maggiore o minore successo del lavori.

A queste ragioni, indubbiamente connesse al problema proposto, desideriamo, per altro, aggiungerne un'altra che, secondo noi, riveste un carattere di una certa importanza: la maggiore maturità cinematografica del pubblico che ha finito col trovare nel film comico una superficialità vacua cui non corrisponde, in genere, nessun tema etico.

L'autore conclude affermando che, anche a costo di enunciare ciò che potrà sembrare un paradosso, è proprio in certe deficienze tecniche della produzione europea che esso vede la possibilità se non addirittura i segni più evidenti della sua definitiva affermazione sul mercato mondiale.

Il cinema europeo si affida soprattutto all'arte e all'intelligenza; ecco perchè, da qualche tempo in qua, è riuscito a scuotere il giogo che voleva imporgli la cinematografia americana, per la quale esiste prima di tutti un dio: il mestiere.

Da quel mestiere sono venuti fuori parecchi quattrini, siamo d'accordo. Ma (Crono ce l'insegnò) non è la prima volta che un padre divora i propri figli. E Crono, se non sbaglio, era anche considerato il dio del tempo...

SEZIONE OGGETTI VARI

Si è sempre affermato che la produzione filmistica americana è appoggiata da una organizzazione vigile e pronta a sopperire a tutte le necessità della realizzazione pratica.

Earl Theisen nel N. 70 di « Cinema », in un articolo sulla « sezione oggetti vari » illustra i metodi e gli scopi di alcuni caratteristici uffici che costituiscono una delle maglie più importanti della vasta rete organizzativa delle Ditte americane.

Che tipo di veste avrebbe indossato un bambino per il battesimo, all'epoca di Napoleone? È questo un esempio delle molte domande cui deve dare risposta la « Sezione ricerche » di uno studio cinematografico. Mentre alla seconda domanda: « Dove può trovarsi tale tipo di veste? » deve rispondere la « Sezione oggetti vari ».

Durante le ore di lavoro, questi uffici consultivi sono bombardati di domande: Chi ha fatto ciò, e quando? e non vi sarà nulla cui non debbano poter rispondere. Ciò è davvero sorprendente, soprattutto se si pensa alla numerosissime indagini che esige la realizzazione di un film: Che genere di bottoni portavano i postini inglesi nel 1915? Oppure: Com'era l'uniforme degli agenti di polizia di Vienna di dieci anni fa?

In ognuno di questi casi, è compito delle sezioni « oggetti vari e ricerche » rispondere in modo esauriente. Un errore, sia pure minimo, sarebbe subito indovinato e non mancherebbero di arrivare lettere di rettifica e di protesta, da almeno una, dei tanti milioni di persone che ogni giorno frequentano il cinema.

Il cinema per un certo tempo si è giovato perfino dell'arredamento fittizio — cioè disegnato sulle pareti — o quanto meno di pochi mobili ed accessori che potevano essere trovati in prestito dai vicini del teatro di posa. In seguito gli studi vennero meglio attrezzati e forniti, quindi, di sezioni « oggetti vari » che col loro graduale svilupparsi hanno raggiunto il grado di attrezzatura e di possibilità ricordati.

Prima di iniziare la realizzazione di un film, una copia dello scenario viene trasmessa alle sezioni « ricerche » e « oggetti vari » affinchè esse siano in grado di stendere l'elenco degli oggetti più difficili a trovarsi ed iniziare, in pari tempo, le pratiche necessarie per averli in noleggio. Compito delle predette sezioni, è anche di fare il preventivo delle eventuali spese; un'anitra ammaestrata, per esempio, o un'automobile di vecchio modello, possono costare agli studi fra i 25 e i 50 dollari al giorno.

In collegamento con la « sezione oggetti vari », vi è negli studi la « sezione armi », che deve provvedere il fumo, a mezzo del vapore acqueo, fucili caricati a salve, spade e baionette innocue e così via. È ancora compito della « sezione armi » sorvegliare

le esplosioni e le cariche di fucileria, in modo che, pur non colpendo alcuno, appaiano sullo schermo con un carattere di verità.

Collegati alla « sezione oggetti vari » della « Universal » vi è un acquario, riscaldato artificialmente, dove si conservano alcune specie di pesci tropicali. Ogni studio ha inoltre laboratori di falegnameria e di lavorazione in gesso per decorazioni, ove si eseguiscono quelle suppellettili che non conviene acquistare.

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

FRANCESCO PASINETTI, *Segretario di Redazione*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633